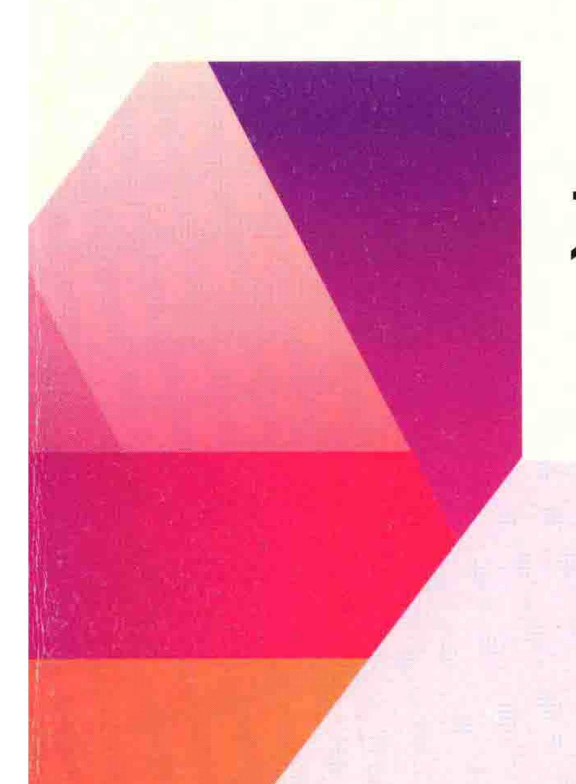
新疆维吾尔
木卡姆教育传承研究

赵 艳 著



XINJIANG WEIWUER
MUKAMU JIAOYU
CHUANCHENG YANJIU

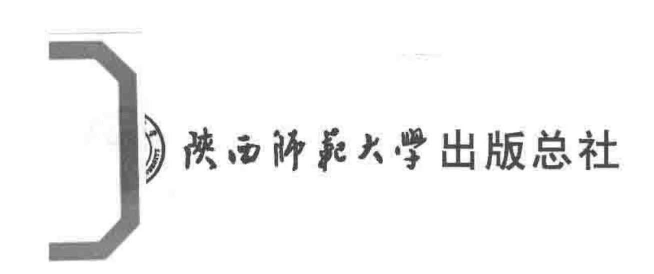
陕西师范大学出版总社

教育部人文社会科学研究青年基金项目“维吾尔
教育传承研究”（项目批准号：13YJC760119）

陕西师范大学优秀著作出版基金资助出版

新疆维吾尔木卡姆教育传承研究

赵 艳 著



图书代号 JC17N0017

图书在版编目(CIP)数据

新疆维吾尔木卡姆教育传承研究 / 赵艳著. —西安：陕西师范大学出版总社有限公司，2017.1
ISBN 978-7-5613-8797-9

Ⅰ.①新… Ⅱ.①赵… Ⅲ.①木卡姆—教育研究 Ⅳ.①J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 321527 号

新疆维吾尔木卡姆教育传承研究

赵 艳 著

责任编辑 钱 栩 杜世雄
责任校对 曹克瑜
封面设计 泓林品牌设计
出版发行 陕西师范大学出版总社
(西安市长安南路 199 号 邮编 710062)
网 址 http://www.snupg.com
经 销 新华书店
印 刷 北京京华虎彩印刷有限公司
开 本 787mm×1092mm 1/16
印 张 15
字 数 261 千
版 次 2017 年 1 月第 1 版
印 次 2017 年 1 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5613-8797-9
定 价 46.00 元

读者购书、书店添货或发现印装质量问题，请与本社高教出版中心联系。
电话：(029)85303622(传真) 85307826

序

栗洪武

2010年,赵艳考为我的博士研究生,在4年读研期间,她认真学习的态度和不断探究的精神给我留下了深刻的印象。

赵艳来西安攻读博士学位之前,自出生起一直生活在新疆,而且已在新疆从事了10年的音乐教育工作,对新疆民族音乐教育的真实状态有较多的感知和了解。我依据她的学科背景和知识结构,建议她选取有亲身体验的具有现实性的民族音乐教育问题作为博士学位论文的选题。她出于一种对新疆的厚重乡情和地域情怀,牵挂一种对新疆优秀少数民族音乐在民族音乐教育中面临着"绝语症"危机的担忧,肩负一种音乐教育者的社会责任感,决定选取"新疆维吾尔木卡姆教育传承问题"作为研究题目。我也深深地感觉到,她不写的话如鲠在喉,不吐不快,心里不安,唯有写出来,些许快感才能油然而生。这种怀有对新疆民族音乐教育的一种赤心衷情,使其才能做出此等论文,令人思考和欣赏。看到她在博士论文的基础上修改的书稿,我借该书付梓的机会将心中的些许感想写出来,作为本书的序言。

中华民族是一个有着5 000多年悠久文明历史的多民族国家,56个民族多样的、各具特色的文化凝结成了中国的文化软实力。在当前全球化的时代背景下,文化软实力对我国综合国力的提升具有着重要的作用;而文化软实力的提升首先要完善与加强中华优秀传统

文化的保护和传承，使中华民族优秀的传统文化得到快速的发展与弘扬。但是，随着的社会的飞速发展和全球化、现代化进程的不断加快以及当代社会文化的不断变迁，在多元文化借助于现代传媒的条件下，使得我国一些优秀的传统文化受到剧烈的冲击，其生存的文化生态环境受到了重大影响而导致“濒危”的境遇。如何保护我国优秀的传统文化，保护民族文化的多样性，这是全人类必须正视的重要课题。我国和世界上众多国家也都在密切地关注这一普遍性的社会问题。2001 年，联合国教科文组织首次评选出世界级“人类口头和非物质文化遗产代表作”名单，中国的昆曲艺术居于榜首；随后有新疆维吾尔木卡姆和蒙古族长调民歌、南音、古琴艺术、中国书法、中国皮影戏等 30 余项传统艺术也入选目录，我国成为世界上入选项目最多的大国。2005 年，中国颁发了《国务院关于加强文化遗产保护的通知》，同时还成立了国家文化遗产保护领导小组，将每年 6 月的第二个星期六定为我国的文化遗产保护日。这些举措说明，文化遗产的保护对中国乃至全世界的文化发展都具有重大战略意义。世界上每一种非物质文化遗产不仅仅是某一民族和某个国家的遗产，而是全人类的遗产，每个民族都可以继承其他民族的文化遗产，共享人类共有的文化艺术福祉。

维吾尔族是我国 55 个少数民族中的一员，新疆维吾尔木卡姆艺术成为中国第一个被联合国教科文组织列入世界级“人类口头和非物质文化遗产名录”的少数民族民间艺术，从而更加凸显出它所具有的重要的历史、艺术和学术研究价值。当今，这一优秀的中华民族传统文化虽依然根植于民间的土壤中，但随着社会经济、文化等多种因素的变迁，其身处的文化生态环境发生了巨大的改变，开始失去原有的生存土壤和空间，呈现出传承人断代、传承场缺失等诸多导致失传“濒危灭绝”的状况。为此，对维吾尔木卡姆艺术合理的保护、抢救、发展和传承是刻不容缓的事情。历代以来，维吾尔木卡姆等中华民族优秀的传统艺术文化大都沿袭着口传心授的师徒相传，或是耳濡目染的社会民俗传承方式；近年来，各地区虽也建立了木卡姆传承中

心进行传授，但是其影响力和覆盖面还是很有限。所以，将这些中华民族优秀文化传承纳入到教育当中，应是一种最直接且快速有效地吸收人类优秀文化成果的方式。

然而，从赵艳的调研情况来看，当前我国优秀传统文化教育的现状是难以令人满意的，这大致可以追溯到新式学堂。自1840年西学之风渐开，新式学堂在中国传统的教育体系中开始落户，“中体西用”成了解决传统学校与新式学堂内“中西学”矛盾的指导思想。至清末、民国以后，新式学校教育逐渐取代了传统的学校教育，促使学校教育制度和教育内容发生了根本性的变革，“西学”逐渐成为新式学校教育的主要内容，而传统“中学”却遭到冷落，最后被赶出学校教育的大门之外。这种“矫枉过正”的做法，在一定程度上造成中华传统文化在学校教育中出现了断层。其中，中国的艺术教育从根本上接受了西方的教育体系，选择了一条“彻头彻尾”的西化之路，致使我国的民族艺术在中国艺术教育中出现“绝语症”的危机。虽然近年来已有一些改观，但这一历史原因使得民族艺术不受重视，民族艺术教育事业发展缓慢。目前，解决这一问题最好的出路就是将这些优秀的传统艺术纳入到学校教育体系之中，让更多的学生学习接受之。众所周知，教育产生于人类生产和生活过程中，学校教育以外的其他教育方式，如师徒教育、家庭教育、社会教育等，虽然也具有重要的功能和作用，但由于在教育者、教育目标、教育内容、教育方法和教育环境等核心要素方面与学校教育存在本质上的差异，所以这些教育方式的功能和作用是无法与学校教育相比的，更不可能取代学校教育。虽然学校教育具有源于生活的品质，并与社会生产力的发展、文化的积累和科学的进步密切相关；但作为一种专门的社会活动，她又具有高于生活的品质。学校教育不同于一般社会活动的本质特征，通过教育者、受教育者、教育目标、教育内容、教学方法和校园环境等基本要素更加凸显出来。审视近代以来的教育思潮，应以“扬弃”的态度与方式对待传统教育及其思想，发挥学校教育特有的功能和作用，将其作为中华传统文化汇聚、保存、传承与创新的主要场域，为使中华

优秀文化得到更好的保存、传承、弘扬与发展。

当前学校教育如何寻找一条使中华优秀传统文化适应现代社会传承与创新的路径呢？赵艳的研究抓住了这一问题，试图探索一条解决的有效途径。她从探究维吾尔木卡姆的本体构成，揭示其背后的民族文化精神；通过掌握维吾尔木卡姆的传承实况，分析其传承困境之原因；全方位地关注维吾尔木卡姆的原生态传承，挖掘民间教育传承之方式；发掘维吾尔木卡姆的教育价值，考量教育传承的必要性与可行性；聚焦新疆民族音乐教育的现实境遇，探讨学校教育传承之方式。特别尝试性地构建了一个以学校教育和民间教育相互依托的开放性的维吾尔木卡姆教育传承方式，并在此基础上提出了学校音乐教育有效地传承维吾尔木卡姆“歌”“舞”“乐”“赏”四位一体的教学方式，培养具有“双重乐感”“四会”应用复合型的民族音乐教师，从而为其他与维吾尔木卡姆有着类似境遇的民族音乐的传承与发展提供借鉴与启示。

赵艳经过努力，写出了这部《新疆维吾尔木卡姆教育传承》著作，对新疆维吾尔木卡姆如何在教育系统中进行保护和传承进行了论述，具有重要的学术价值和现实意义。当然，在有限的时间内研究民族音乐的教育传承，很难将所有关于民族音乐教育的问题包罗殆尽，因此还留有进一步研究的空间。希望赵艳博士和其他研究者，能够在民族音乐类非物质文化遗产教育传承的研究领域继续开拓。我也坚信，在此领域中不断地耕耘必会有新的更多的收获，也希望作者能够虚心聆听多方面的建议，继续深入地研究这一问题，弥补现阶段研究的不足，获得更丰硕的研究成果。

2016 年 10 月写于陕西师范大学

目　　录

导　言

目前，由于新疆维吾尔木卡姆的原生态传承形式已经不能适应时代发展的需求，其正濒临着灭绝的危机。维吾尔木卡姆何去何从，是摆在世人面前一个非常现实的问题，也是一个值得研究的重要课题。

一、研究缘起

（一）维吾尔木卡姆面临着民族音乐教育“绝语症”的危机

中国近代以来的普通学校和专业音乐院校，有关音乐教育的教学模式、教育理论、技术理论和课程等都是以西方的相关内容为基本范式。中国的音乐教育从根本上接受了西方的音乐教育体系，选择了一条“彻头彻尾”的西化之路。在诸多传统的艺术门类中，尚没有哪一种如同音乐一样将西方同类艺术接受得如此彻底。当前，我国对民族音乐的整理、研究和学习则较为滞后，民族音乐进入教育体系尤其是普通学校者就更少，民族音乐在中国音乐教育中濒临“绝语症”的危机。民族音乐在当下存该如何存？民族音乐在民族音乐教育中传该如何传？民族音乐教育承该如何承？民族音乐在中国音乐教育中的弱势地位变该如何变？长期以来，由于种种客观的和主观的、历史的和现实的原因，造成了民族音乐不被重视，民族音乐教育事业发展缓慢，这是当今音乐教育界必须关注的一个问题。

（二）民族音乐教育是我国音乐教育发展中重点关注的问题

在非民族地区，少数民族教育问题很少显露出来，而在少数民族聚居的地区，这一问题则是教育的一个突出问题。1950 年政务院制定的《筹办中央民族学院试行方案》明确指出：中央民族学院的重要任务之一是“研究中国少数民族问题，以及各少数民族的语言文字、历史文化、社会经济，发扬并介

绍各民族的优秀历史文化”。

自2007年以来,历年的全国教育科学规划课题指南中均有关于民族文化教育传承的研究课题,例如2007年的民族教育与民族传统文化的继承发展研究与艺术教育与本土文化的继承发展,2008年的民族文化传统生态观及其教育传承、少数民族文化传承的教育对策与民族非物质文化保护教育策略,2009年的学校教育中民族文化的传承与发展研究,2010年的民族地区地方课程资源开发研究,2011年的学校教育传承民族文化的有效途径研究和2012年的开发利用优秀民间艺术资源研究等研究课题。

2010年7月29日,《国家中长期教育改革和发展规划纲要(2010—2020年)》正式发布,第九章“民族教育”的第26条和第27条明确指出:重视和支持民族教育事业;全面提高少数民族和民族地区教育发展水平,促进民族地区各级各类教育协调发展。[①]

显而易见,民族教育问题倍受党和国家的高度重视,而民族文化的继承问题也只有通过搞好民族教育才能解决。民族音乐的传承研究是对促进我国民族音乐文化发展以及跟随上世界音乐文化多元化发展时代潮流的迫切任务。目前,国内教育学界以此为内容的专题研究还比较薄弱,这是确定本选题的主要原因之一。

新疆作为一个有53个民族成分的地区,少数民族教育是一个关系重大的问题。在现有的教育体系下,如何平等地对待不同民族的文化是现今教育亟待解决的问题。在新疆的音乐教育中这一问题尤为突出,具体表现在以下几个方面:第一,新疆不同民族的音乐分属于三个不同的音乐体系。第二,在中国音乐教育中,西方音乐理论“话语系统”具有权威性,占据着主流地位,该“话语系统”不仅包含具体的音乐声学、创作、奏唱、理论等方面,更重要的是它代表一种整体的文化价值体系(如宗教、哲学、语言、艺术、美学等)。这种音乐理论体系无民族性可言。第三,新疆民族音乐教育涉及诸多少数民族音乐的教育问题。

综上所述,新疆的民族音乐教育不仅涉及中国音乐与外国音乐、外国音

---

① 国家中长期教育改革和发展规划纲要工作小组办公室.国家中长期教育改革和发展规划纲要(2010-2020年)[R/OL].(2010-07-29)[2016-3-19].http://www.moe.gov.cn/srcsite/A01/s7048/201007/t20100729_171904.html.

乐与少数民族音乐，也涉及汉族音乐与少数民族音乐以及各少数民族音乐之间的关系等，所以和其他地区相比，新疆的民族音乐教育就显然尤为复杂，如何合理地解决这些问题就成了研究新疆民族音乐教育的关键。

（三）新疆维吾尔木卡姆被列为世界级人类非物质文化遗产

保护民间具有历史价值或濒危文化遗产已成为国际社会广泛关注的重要课题。2001年世界级非物质文化遗产项目开始评选，2005年11月25日，新疆维吾尔木卡姆艺术成为第一个被联合国教科文组织列入世界级"人类口头和非物质文化遗产"名录的中国少数民族民间音乐。

对文化遗产的保护和传承工作，近年来也受到我国政府的日益重视。2005年，国务院下发了《国务院关于加强文化遗产保护的通知》①，《通知》明确指出：各级地方人民政府和有关部门要切实做好文化遗产保护工作，坚持"保护为主、抢救第一、合理利用、传承发展"的基本方针；要积极地推进非物质文化遗产保护，制定非物质文化遗产保护规划；必须加强少数民族文化遗产和文化生态区的保护，重点扶持少数民族地区的非物质文化遗产保护工作；建立全方位的保护体系，充分发挥各级各类机构与团体的作用，全面开展文化遗产的保护工作。与此同时，我国还专门成立了由15个部门组成的国家文化遗产保护领导小组，并决定从2006年起每年6月的第二个星期六为我国文化遗产保护日。由此可见，在当代全球化和文化多元化的背景下，非物质文化遗产保护对于我国文化发展具有重大的战略意义。作为少数民族音乐文化之一的新疆维吾尔木卡姆艺术被列入世界级非物质文化遗产当中，足以证明维吾尔木卡姆在我国的多元文化和维吾尔族整体文化体系中的重要地位和现实价值。因此，大力研究、保护和传承这一人类口头和非物质文化遗产是刻不容缓的事情。

二、研究现状

近年来，关于维吾尔木卡姆的相关研究呈现出上升的趋势，从目前积累

---

① 国务院. 国务院关于加强文化遗产保护的通知：国发[2005]42号[A/OL].（2005-12-22）[2016-3-19]. http://www.gov.cn/gongbao/content/2006/content_185117.htm.

的研究成果来看,学者们对此项内容是愈来愈关注。深入分析现有的各类文献资料、厘清研究脉络,对于本研究的开展具有重要的意义。本研究以“木卡姆”“民族音乐”“文化传承”与“民族音乐教育”为基本概念对文献进行查询与分析,就国内外关于新疆维吾尔木卡姆的传承与民族音乐教育的已有研究成果进行了梳理,从以下三个方面对新疆维吾尔木卡姆的研究现状予以论述:维吾尔木卡姆的研究、民族音乐文化的传承研究和民族音乐教育的研究,目的旨在探讨此类问题的内在意蕴,全面掌握现有的维吾尔木卡姆传承与民族音乐教育的研究动态,整理已有的研究成果,分析已有研究成果的特点,进而确定本研究的方向和思路,为本研究的深入与顺利开展奠定基础。

本部分内容的文献资料来源主要取自于中国知网(CNKI),万方、维普数据库,读秀学术搜索,Goole 学术搜索,EBSCO 外文数据库,NDLTD 台湾硕博士论文知识加值系统等。

木卡姆是遍布 19 个国家和地区的一种音乐现象,在国际上也受到学者们的关注,国际传统音乐学会的德国委员会专门成立了研究木卡姆的机构——木卡姆研究会。笔者对国内外维吾尔木卡姆已有的研究成果进行梳理、汇总后发现,对维吾尔木卡姆开展的研究运用了不同的研究方法和研究视角,已取得了相当丰富的成果。但由于维吾尔的木卡姆只是众多木卡姆中的一种,且具有极强的地域性特色,故有关维吾尔木卡姆的研究成果目前主要集中在国内。在中国各类全中文数据库所收录的硕博士学位论文和期刊论文中以“维吾尔木卡姆教育传承研究”为检索词检索,结果发现到目前为止的相关研究成果很少。为此,笔者将这一问题又分解为新疆维吾尔木卡姆、民族音乐文化传承、民族音乐教育三个方面来分析目前国内的研究现状。文献检索以已经公开发表的期刊论文和硕博士论文为主,兼顾所能收集到的著作文献,文献检索时间截止到 2015 年 12 月。

(一)关于新疆维吾尔木卡姆的研究

关于这一部分的研究,笔者检索了中国知网(CNKI)全文数据库收录的 1958—2015 年的期刊文献,通过精确查找,共找到以“木卡姆”为检索词的研究论文 347 篇;将检索词改为“教育传承”,结果只查到 6 篇文章,占所有研究成果的 1.7%。同时,笔者又以 CNKI 中国硕博士全文数据库为例,查

询了2004—2015年的硕博士论文库，在检索词为“木卡姆”的条件下共查找到30篇文章，而且以硕士论文为主，其中第1篇关于木卡姆的硕士论文完成于2004年，仅有的一篇博士论文，是关于和田木卡姆音乐本体的研究；将检索词再改为“传承”；在结果中精确查找，研究成果仅有10篇文章。所以，从以上检索论文的整体情况来看，目前国内有关维吾尔木卡姆的研究已形成了一定的研究者群体，研究成果的数量较多、质量较好。然而，从现有的研究文献、学术成果以及受关注度来看，研究的焦点主要集中在音乐本体的研究方面，从教育学的视角对新疆维吾尔木卡姆传承的研究仍显得较为薄弱。对当前关于新疆维吾尔木卡姆已有的研究成果进行梳理后，有关新疆维吾尔木卡姆的研究，大致可以分为以下几个方面。

1. 关于新疆维吾尔木卡姆起源和发展历史的研究

近年来，对新疆维吾尔木卡姆起源和发展历史的研究成果大多集中在国内，国外的研究较少，陈怡的《木卡姆学的历史与现状》是国内研究木卡姆的第1篇硕士学位论文，作者尽可能地搜集、整理与梳理了国内外研究木卡姆的资料，运用比较学、统计学、民族音乐学的方法，宏观与微观相结合，回顾了木卡姆的研究概况并进行了分析研究，对木卡姆学的学科建设提出了建议。①

关于维吾尔木卡姆的起源众说纷纭，主要的观点如下：从音乐地理学的角度分析了维吾尔木卡姆产生的原因，其中代表性的观点是绿洲说。一些学者以音乐与地缘的关系作为研究视角，对维吾尔木卡姆生存的自然和文化生态环境进行分析，总结出世界上的木卡姆音乐现象主要分布在亚、非、欧三大洲的“链状绿洲带”地区，而新疆维吾尔木卡姆的分布地区正好处于这一绿洲带上，由此断定其是“绿洲文化”的典型代表性产物的结论。国内研究木卡姆的著名学者周吉教授认为，绿洲人独特的生态环境、生活方式、生活地区的地理位置及宗教的传播等因素与音乐文化的形成与发展产生互动，由于众多原因，绿洲音乐文化在人类文明史上几度繁荣，他们的积淀是“木卡姆音乐现象”产生和发展的基础，亦即“木卡姆音乐现象”是绿洲文化的典型产物。② 国外学者认为：维吾尔人在创造“伊犁方言”的同时也创造了

---

① 陈怡. 木卡姆学得历史与现状[D]. 乌鲁木齐：新疆师范大学，2004.

② 周吉. 中国新疆维吾尔木卡姆音乐[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2008：41.

具有浓郁伊犁地方特色的音乐文化，伊犁木卡姆是生活在伊犁地区的维吾尔人所独具的经济、文化和艺术特点的产物。[①] 除此之外，还有神造说[②]、星体说[③]与叶尔羌汗国说[④]等等。

纵观维吾尔木卡姆发展历史的研究，主要有以下几种观点：一是部分学者认为，“古代西域音乐文化所适应的生态环境及生产方式、生活习俗一直未产生根本变异而必然表现出稳定性（即传承性）大于变异性，如此才会形成西域——回鹘音乐文化及此基础上衍生形成的近代维吾尔族音乐文化”。[⑤] 二是部分学者认为维吾尔木卡姆的发展历史悠久，与龟兹乐舞有着一定的渊源关系，其应起源于龟兹乐舞，并在此基础上发展与延续。[⑥⑦⑧⑨⑩⑪] 三是部分国内外学者认为维吾尔木卡姆是“舶来品”，是源自印度或是波斯—阿拉伯的音乐，并逐渐发展而来。此外，周菁葆先生的《中国维吾尔木卡姆形成发展史略述》、杜亚雄《论维吾尔族南疆〈十二木卡姆〉的渊源》以及塔·玛·阿里巴基耶娃《论维吾尔木卡姆的起源问题》等文章都对维吾尔木卡姆的发展历史进行了梳理，并对其发展的历史阶段按照自己的观点进行了划分。

笔者认为，维吾尔木卡姆是在古代龟兹乐舞的基础上，广泛吸收、融合西域各种乐舞、波斯—阿拉伯文化、汉文化，并由当地维吾尔人在长期的历史过程中不断地汲取新的素材创作发展而来。

2. 关于新疆维吾尔木卡姆音乐形态的研究

20 世纪 60 年代起，学者们就开始了对新疆维吾尔木卡姆进行研究，对其音乐本体的研究主要集中在曲式结构、节奏节拍、乐律乐调、旋律和旋法、

---

① 巴图尔 艾尔西迪诺夫. 伊犁木卡姆[J]. 新疆艺术，1984(5).

②③④ 伊敏 图尔逊. 略论十二木卡姆的形成//刘魁立，郎樱. 维吾尔木卡姆研究[C]. 北京：中央民族大学出版社，1997：59.

⑤ 周吉. 热瓦甫溯源：简论近现代维吾尔族音乐文化的形成[J]. 新疆艺术，1988(6)：38.

⑥ 周菁葆. 维吾尔族古典艺术音乐：木卡姆[J]. 新疆社会科学研究，1983(4).

⑦ 阿不都秀库尔 穆罕默德 伊明. 论维吾尔古典音乐十二木卡姆[J]. 杨金祥，译. 丝绸之路乐舞艺术，1985(9).

⑧ 周菁葆. 中国维吾尔木卡姆形成发展史述略[J]. 中国音乐学，1991(2).

⑨ 关也维. 木卡姆音乐的形成、发展及其相关问题[J]. 新疆艺术学院学报，2006(4).

⑩ 李国香. 十二木卡姆史略[J]. 西北民族学院学报(哲学社会科学版)，1989(2).

⑪ 谷苞.《龟兹乐》与《十二木卡姆》[J]. 新疆艺术，1981(1).

唱词以及演奏乐器等方面。维吾尔木卡姆已有的绝大多数研究成果都是以这些方面作为研究对象。现将有代表性的研究成果综述如下。

关于维吾尔木卡姆曲式结构的研究,主要有以下观点:周吉等学者认为,十二木卡姆、吐鲁番木卡姆、哈密木卡姆和刀郎木卡姆,由于其流传地不同,其音乐结构各具特色,不完全相同。十二木卡姆的音乐体裁最为庞大,是由叙诵歌曲、叙事歌曲、器乐曲、歌舞曲四类组成;哈密木卡姆除散板序唱外,其他乐曲都属于歌舞曲体裁;吐鲁番木卡姆是由叙诵歌曲和歌舞曲两种不同体裁构成;刀郎木卡姆除“木凯迪曼”部分之外,乐曲都属于歌舞曲。① 万桐书先生认为,十二木卡姆中的曲式结构是主乐句贯穿的多段式和多主题多段式,达斯坦部分的曲式结构规整,乐句大都是一句由两个乐句组成,其结构主要有复二段式、单三段式和一长两短乐句构成的独立段式;麦西热甫部分的曲式结构除了单一段式、三段式、复合大段式外最多是二段式。② 这一类的文章较多,在司马义·铁木尔的《哈密木卡姆简论》③、周吉的《维吾尔族〈十二木卡姆〉十题》④、苏莱曼·伊明的《论维吾尔十二木卡姆音乐结构》⑤、买提肉孜·吐尔逊的《维吾尔古典音乐十二木卡姆及其音乐结构》⑥论文中都涉及维吾尔木卡姆音乐结构问题。沙基姆·古里耶夫的《中亚各国传统音乐文化中的循环结构》一文,虽未直接论述维吾尔木卡姆的结构问题,但他认为大多数的艺术活动都具有循环结构的特点,在东方传统音乐文化中木卡姆是最有代表性例子,在沙士木卡姆、霍列茨姆地区的木卡姆以及伊犁版本的十二木卡姆都有所体现。⑦

关于维吾尔木卡姆乐律乐调的研究,代表性的主要研究如下:马成翔认

---

① 周吉.有关《刀郎木卡姆》的比较研究[J].中央音乐学院学报,2001(1).

② 万桐书.维吾尔族古典音乐《十二木卡姆》[C]//《新疆艺术》编辑部编.丝绸之路乐舞艺术.乌鲁木齐:新疆人民出版社,1985:1-11.

③ 司马义 铁木尔.哈密木卡姆简论[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1995.

④ 周吉.维吾尔族《十二木卡姆》十题[J].新疆师范大学学报(哲学社会科学版),1994(4).

⑤ 苏莱曼 伊明.论维吾尔十二木卡姆音乐结构[J].中国音乐,1993(3).

⑥ 买提肉孜 吐尔逊.维吾尔古典音乐十二木卡姆及其音乐结构[J].中国音乐,1993(3).

⑦ 沙基姆 古里耶夫.中亚各国传统音乐文化中的循环结构[C]//第六届国际木卡姆研讨会中方筹备组.第六届国际木卡姆研讨会论文集.北京:中央音乐学院出版社,2007:140.

为,"哈密木卡姆在曲式结构、乐律、旋律行进和调式上具有的特点是,十二套木卡姆中有七套是由相互平行、相互并列对置的两大部分组成;其调式的特点是既有中国式的五声、六声、七声及七声以上各种调式,同时又有各种大、小调体系,还有介于两者之间的四音、五音等调式;其和声的特点是在乐曲中强调阴性方面的功能和作用,即乐曲的半终止或者乐句的落音,经常都解决到Ⅳ、Ⅱ和Ⅵ上"。[①] 石夫认为多郎木卡姆独特的旋律法则,多是建立在特殊的旋律音程上,每个多郎木卡姆都有自己的调式内不同音程排列,都有旋律进行与各式各样的收束规定,有独特的旋律构成法则。[②] 周菁葆从音响学、物理学等多学科的研究视角对维吾尔木卡姆的音律进行研究,其结果表明,喀什木卡姆,其音律近于纯律或四分之三音律,却远离五度相生律;刀郎木卡姆的音律近于纯律,同时四分之三音律也很突出,并且尚有五度相生律的特点;滑音变化值是不固定的,常使用四分音(50 音分)左右的滑音,更进一步论证,其中的四分之三音律是由古代龟兹乐的"沙侯加滥"和"俟利"变化音演变发展的,且维吾尔木卡姆使用的是复杂的律制,单一的律制几乎没有被使用,大都是多种律制并存。[③] 李玫的博士论文专门对"中立音"音律现象进行了研究,作者以文化学、形态学、音乐物理学与民族学等为理论基础,对含中立音的特殊调式结构做了乐律学的分析和思考。该论文虽未对维吾尔木卡姆的乐律与乐调直接论述,但对新疆维吾尔木卡姆音乐本体的研究有着一定的借鉴意义。作者认为"虽然在这广大地区和复杂的民族胤化历史有着长久的文化传播事实,但却是在各自文化系统内以传承为主的传播。在各种文化系统中发展起来的中立音这种音律现象,虽然有着貌似的外表,但却各自具有不同的发展传统和以不同的基本音列连接、叠加形成了多种多样的中立音调式形态,它们相互之间即使不是传播的结果,没有传播的途径,也能被发现和被使用,真正的发展动力来源于该民族的音感习惯和由之形成的音腔概念"。[④]

对研究维吾尔木卡姆节奏节拍的文章梳理后发现,研究者大都认为其

① 马成翔. 哈密十二木卡姆音乐研究[J]. 新疆艺术,1994(5):26.

② 石夫. 论《维吾尔多郎木卡姆》的音乐特色[J]. 音乐研究,1999(3):92-96.

③ 周菁葆. 维吾尔木卡姆律制初探[J]. 交响,1987(3):23.

④ 李玫. "中立音"音律现象的研究[D]. 福州:福建师范大学,2000:2.

纷繁复杂、变化多样、具有突出的音乐表现力，有一般的$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{3}{8}$等节拍，也有$\frac{5}{8}\left(\frac{2+3}{8}、\frac{3+2}{8}\right)$、$\frac{7}{8}\left(\frac{3+4}{8}\right)$、$\frac{5}{4}\left(\frac{2+3}{4}、\frac{3+2}{4}\right)$等复合节拍，还有$\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$等混合节拍或是$\frac{6\frac{1}{2}}{4}\left(\frac{4+2\frac{1}{2}}{4}\right)$、$\frac{2\frac{1}{2}}{4}$等增盈节拍。如 T·阿列巴基耳卜瓦在文章中指出，不规则节奏结构的流行是木卡姆节奏的一个特征。[①] 对于此类的研究，涌现出一批高质量硕博士研究论文，这些研究成果多集中于对新疆不同维吾尔木卡姆的各种音乐形态的研究[②③④⑤⑥⑦]。

3. 关于新疆维吾尔木卡姆传承的研究

维吾尔木卡姆传承的研究大都集中在对传承现状的描述，少数研究是围绕维吾尔木卡姆在当代社会中出现的传承困境所提出的各种解决对策。维吾尔木卡姆传承的已有研究成果主要聚焦在以下几个方面。赵塔里木教授认为“艺术教育是保护文化遗产的重要参与方式，合理的审美观，是艺术院校学生综合素质构成的重要前提。在新疆艺术院校中传承木卡姆的实践活动，有助于学生合理审美观的养成。如果木卡姆及其相关课程能够有效地成为多元文化认知活动的内容之一，学生便会感受到多元文化的魅力、进而反思以往貌似合理实为狭隘的审美观”。他对新疆艺术学院建设木卡姆演唱专业的情况从课程、教材、科研等 6 个方面进行了介绍。[⑧] 艾娣雅从文

---

① T 阿列巴基耶瓦，孙国荣．维吾尔木卡姆节奏的一些问题[J]．中国音乐，1986(2)：69－70.

② 巴吐尔 巴拉提．和田维吾尔木卡姆研究[D]．北京：中国音乐学院，2012.

③ 王文静．维吾尔《十二木卡姆》音列研究[D]．乌鲁木齐：新疆师范大学，2006.

④ 董海燕．《哈密木卡姆》中的非常规节拍及节奏型研究[D]．乌鲁木齐：新疆师范大学，2008.

⑤ 谢万章．《纳瓦木卡姆》唱词阿鲁孜格律对音乐旋律节奏的影响[D]．乌鲁木齐：新疆师范大学，2008.

⑥ 梁秋丽．维吾尔《十二木卡姆》“达斯坦”与歌剧《艾里甫与赛乃姆》唱段之对比研究[D]．乌鲁木齐：新疆师范大学，2010.

⑦ 刘帅．维吾尔“木卡姆”相关术语的词源及演变研究[D]．乌鲁木齐：新疆师范大学，2011.

⑧ 赵塔里木．学校艺术教育传承：中国维吾尔木卡姆当代保存的重要手段[J]．中国音乐，2007(2)：22－24.

化与音乐的角度对维吾尔木卡姆传承进行了分析,她结合丝绸之路文化遗产,对维吾尔木卡姆的传承问题进行了探讨,以2006年的国际艺术节为例,对民族音乐走向国际的模式和方法进行了理论探索。[①] 罗瑶和李莎莎则另辟蹊径,目前且仅只有这两位研究者从教育人类学的研究视角出发,分别对哈密女鼓手和吐鲁番木卡姆在鲁克沁镇木卡姆班中的传承情况作了比较详细的描述。[②③]

米吉提·尤努斯认为"木卡姆艺术产生、发展、完善和延续至今的过程中隐含了三种教育模式:在皇家宫殿中进行的木卡姆教育,跟随木卡姆大师学习的传统,通过参加麦西来甫来学习木卡姆艺术",并对在新疆艺术学院中的教学方式进行了简要的总结。[④] 同一类型的期刊文章[⑤⑥⑦]和硕博士学位论文[⑧⑨⑩⑪⑫]研究成果还包括对哈密木卡姆、伊犁木卡姆、十二木卡姆、麦盖提县刀郎木卡姆、鲁克沁镇吐鲁番木卡姆、新疆维吾尔木卡姆传承中心等地的传承情况所展开的研究。

除以上研究类型之外,还有涉及新疆维吾尔木卡姆发展建议和措施的研究。有学者认为,维吾尔木卡姆要在现代社会发展得更好,就必须对维吾尔木卡姆进行包括歌词在内的改革。赛福鼎·艾则孜认为:"将'察和台文学'时代的诗词换成现代维吾尔语、思想上与现代精神不符的不予选用而要

① 艾娣雅.丝路遗产与维吾尔木卡姆传承[J].丝绸之路,2009(10):19-21.

② 李莎莎.鲁克沁镇吐鲁番木卡姆传承的教育人类学考察[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2010

③ 罗瑶.哈密木卡姆中女鼓手的教育人类学研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2010.

④ 米吉提 尤努斯.论维吾尔木卡姆教育传承方式[J].新疆社会科学,2011(4):115-117.

⑤ 宋沛.哈密木卡姆传承现状的调查报告[J].音乐探索,2011(4).

⑥ 赵淑萍.哈密木卡姆的地方特色及其保存与传播[J].新疆艺术学院学报,2005,3(2):33.

⑦ 努斯热提 图尔迪.略论《哈密木卡姆》的传承及面临的问题[J].新疆大学学报(哲学·人文社会科学版),2007,35(3):109.

⑧ 范增.哈密陶家宫乡木卡姆传承现状的调查与研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2012.

⑨ 王海霞.十二木卡姆在喀什地区的民间传承研究:以莎平县为个案[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2012.

⑩ 张丽莉.伊犁木卡姆民间传承研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2012.

⑪ 史洁.麦盖提县刀郎木卡姆的传承考察[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2010.

⑫ 王鸿.新疆维吾尔木卡姆传承中心运行现状及发展研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2011.

选用新中国成立以来成长起来的诗人的诗等,另外各部分的名称也可以换成美丽而富有含义的维吾尔语”①。崔斌认为对维吾尔木卡姆的研究视角可以拓宽,主张从“文化多样性”和“可持续发展”两个方面作为研究切入的视角。② 从上述研究中可以看出,木卡姆传承与发展问题正逐步成为学者们所关注的问题之一。

(二)关于民族音乐文化的传承研究

维吾尔木卡姆是我国众多的少数民族音乐之一,而音乐又是文化的重要组成部分,故以民族音乐文化传承的相关研究成果为检索的对象,从而扩大笔者的研究视野。截止到 2015 年 12 月,以笔者查询中国期刊(CNKI)全文数据库为例,查询条件:时间为 1953—2015 年,期刊类型为全部期刊;检索项为“篇名”,检索词为“民族音乐”,精确查找,研究成果总共有 5 154 篇文章。检索条件不变,而将检索词改为“传承”,在结果中精确查找,研究成果总共有 430 篇文章;但其中从教育与传承的研究视角出发的仅有 132 篇,只占到民族音乐已有研究成果的 2.5%;而硕博士学位论文与此相关的研究成果则更少,仅有 12 篇。由此可以看出,对民族音乐文化传承的教育学研究呈现出比较薄弱的情况。为了更清晰地厘清这项研究的学术背景,笔者又将综述的研究范围扩大,从与本选题相关的文化传承、民族音乐文化传承和非物质文化传承三个视域就有关教育传承的相关文献进行了梳理。这些已有的成果为进一步研究维吾尔木卡姆的教育传承问题奠定了一定程度的文献基础。现将前人的研究成果做如下综述。

1. 关于文化传承的研究

王军《文化传承与教育选择——中国少数民族高等教育的人类学透视》是从教育人类学的视角,对我国少数民族高等教育的文化基础、文化特征进行较系统探讨文化传承的一部研究力作。该著就我国少数民族高等教育的范畴界定、体系建构和今后大发展方向提出了自己的看法。③ 王军和董艳主

---

① 赛福鼎 艾则孜. 关于维吾尔木卡姆[J]. 音乐研究,1992(3):15-21.

② 崔斌. 研究维吾尔木卡姆的新视野[J]. 新疆师范大学学报(哲学社会科学版),2004(3):207-208.

③ 王军. 文化传承与教育选择:中国少数民族高等教育的人类学透视[M]. 北京:民族出版社,2002.

编的《民族文化传承与教育》是中央民族大学王军博士多年教学实践经验的总结，该书内容包括：民族文化传承的教育人类学意义、民族文化传承对人的智力因素发展的影响、民族文化传承中知识和技能的获得等。该书从理论切入，分析了民族文化传承的教育人类学意义，对人的影响，知识与技能获得的途径以及教育评价等，最后从民族文化的具体内容，例如皮影戏、舞龙等着手，做到了理论与实践的较好结合。①

朱俊杰、杨昌江所著《民族教育与民族文化发展研究》一书是全国教育科学“十五”规划课题“民族教育与民族文化发展研究”的研究成果。该书共分8个章节，从民族教育与民族文化发展研究概述、民族教育与民族文化的关系、中国少数民族与民族地区概况、中国民族教育发展的历史与现状、科学的民族教育发展观、建立和谐社会相适应的民族教育体系、民族教育和文化与现代化的关系和民族教育发展的趋势与展望等8个方面探讨了民族教育与民族文化发展之间相互依存、相互促进的关系，对提高我国相对落后的少数民族地区教育水平具有指导意义。②

金志远的专著《民族文化传承与民族基础教育课程改革》一书则是由以下5个部分组成：民族基础教育课程改革的历史分析；民族基础教育课程改革民族化探索的反思；基于民族文化的民族基础教育课程改革理论建构分析；基于民族文化的民族基础教育课程改革历年分析；基于民族文化的民族基础教育课程改革实践过程分析。该书对民族基础教育课程改革的历史演变脉络进行了梳理和分析，划分出认同、断裂、发展、多元四个阶段并分析了其特征及得失；揭示了课程改革的机理和原理；阐述了民族基础教育课程改革的理念、课程建构的目标、内容及实施过程，着重分析了民族基础教育课程改革的价值取向、制度和行为选择。③

刘正发的《凉山彝族家支文化传承的教育人类学研究》，系统地从教育人类学的视角探讨了凉山彝族家支文化传承与教育选择的问题。作者对当今世界上独一无二的凉山彝族家支文化现象从概念、起源、发展，文化内容、特性和功能，家支文化的传承和对人的影响等6个方面进行了系统的阐述，

---

① 王军，董艳．民族文化传承与教育[M]．北京：中央民族大学出版社，2007.

② 朱俊杰，杨昌江．民族教育与民族文化发展研究[M]．长沙：湖南教育出版社，2006.

③ 金志远．民族文化传承与民族基础教育课程改革[M]．北京：民族出版社，2008.

围绕凉山彝族家支文化的教育问题，阐释凉山彝族学生文化适应与文化迷惘的现实，反思民族文化传承与现代学校教育情况，提出现代凉山彝族地区的学校教育应走向将优秀传统文化教育和多元文化教育相结合的道路。①

王艳霞的博士学位论文《课程中的文化选择》，从文化的视角，以课程中的文化选择为研究对象，将其置于教育社会学和课程社会学的框架下，围绕课程中的文化构成以及对教师和学生等各界人士进行的实证性调查，分析我国现实课程中的文化选择，从文化的选择、传承与再生产到社会再生产几个方面进行研究，对我国课程中的文化选择存在的问题进行了深入的反思。②

于珍彦的《文化的传承发展规律探析》一文认为世界上的万事万物都具有各自的基本特性和发展规律，人类的文化也是如此。人类文化的传承发展规律，归纳起来，可从以下四个方面进行揭示和加以认识：人类文化从客观到主观的传承发展规律；人类文化从传统到现代的传承发展规律；人类文化从同质到异质的传承发展规律；人类文化从量变到质变的传承发展规律。③

白红梅的博士学位论文《文化传承与教育视野中的蒙古族那达慕》，从文化传承与教育的视角，运用文化解释与结构分析的研究方法，对蒙古族那达慕的传承意义和教育功能展开分析和阐释。作者认为，那达慕为当今民族学校教育由封闭走向社会生活、由主流文化模式走向主体文化模式提供的启示具有重要的意义，其社会教育功能在某种程度上对“教育即学校”的霸权式观念无疑也是一种有力的解构。④

2. 关于民族音乐文化的传承研究

关于民族音乐文化的传承研究大都集中在“实然”和“应然”两个研究层面上。“实然”研究层面是学者描述民族音乐文化是怎么传承的，对民族音乐的传承实态、传承方式及传承特点等为内容而开展的研究；“应然”研究层面是学者分析在当代社会中民族音乐文化应该如何传承的有关问题，研

① 刘正发. 凉山彝族家支文化传承的教育人类学研究[M]. 北京：中央民族大学出版社，2007.

② 王艳霞. 课程中的文化选择研究：对我国义务教育语文教科书的文化构成分析[D]. 北京：中央民族大学，2007.

③ 于珍彦. 文化的传承发展规律探析[J]. 山西高等学校社会科学学报，2006(1)：14－15.

④ 白红梅. 文化传承与教育视野中的蒙古族那达慕[D]. 北京：中央民族大学，2008.

究者对民族音乐文化当代传承中的现状及出现的问题进行原因的剖析，继而提出其传承的应对之策。

民族音乐文化传承的研究成果中实然状态的研究较多。杜庆云赴云南对云南民族文化传习馆的负责人田丰先生进行了访谈和考察。该传习馆是1994年2月在美国哥伦比亚大学美中艺术交流中心和云南省民族事务委员会的支持下组建的，作者通过对田丰的访谈，了解了云南民族文化传习馆组建的原因、成员的配备、学习的学制等有关具体问题并对之进行了客观的描述，希望借此能够推动民族文化的动态保持和发展。[①] 王丹丹对南音的两种传承形式，"馆舍模式"的原生态传承和现代型的"学堂式"传承方式进行了分析，发现其中主要存在三个问题：人数稀少、音响极少、文字资料的缺乏；继而对南音保护与传承进行从南音资源的保护挖掘、审美定位与价值取向等进行了思考。[②] 白翎就广西那坡黑衣壮族民歌的音乐结构、织体以及音乐特征进行了概述，对其现有保存几乎完好的原生态传承方式进行分析，作者认为应该运用传统与现代理念相结合的研究方法对其做更深层次地、跨学科综合性地研究与论证，才会使黑衣壮民歌文化获得更高的学术价值，才能对其做到更好的保护、传承和发展，从而让黑衣壮传统的文化资源获得更有效、更合理的使用和开发。[③] 同类的文章较多，如普虹的《侗族民间合唱传承的基石——歌队》对侗族的民族合唱形式的侗族大歌——"嘎老"歌队的传承现状进行了具体、全面的叙述。[④] 罗章、张诗亚的《山歌教育与土家族群经验的成长》，通过对湘西酉阳土家族以山歌为代表的土家口头文学形式进行分析，得出"山歌起到了很好的民族教育作用，在面对多民族文化冲击下，使其仍能保持住自己的风俗习惯和民族心理素质，族群经验得以传承和发展并有效地维系着土家族社会秩序的功能等研究结论"[⑤]。除此之外，还有许

① 杜庆云. 田丰和云南民族文化传习馆[J]. 中国音乐，1997(4)：24－27.

② 王丹丹. 关于南音传承问题的思考[J]. 中国音乐学，2004(1)：94－97.

③ 白翎. 广西黑衣壮民歌的传承与发展[J]. 中国音乐，2005(4)：142－145.

④ 普虹. 侗族民间合唱传承的基石—歌队[J]. 中国音乐，1997(3)：38－40.

⑤ 罗章，张诗亚. 山歌教育与土家族群经验的成长[J]. 民族教育研究 2006(6)：12－16.

多文章[1][2][3][4][5]都是对某一具体的民族音乐文化的传承进行了阐释。因本书也主要是在教育学的视野中对民族音乐文化的传承问题进行研究,故对这一维度的研究文献不再赘述。

从音乐教育学视角出发,系统地对民族音乐的文化传承所进行的研究,目前成果比较少,大多数学者的研究是基于对各种类型的学校音乐教育与民族音乐的传承所进行的研究。这种状况表明,学者们对民族音乐文化整体的关注度不是很高。现对已有研究成果综述如下。

马琼认为,学习民族音乐不等于学习民族音乐文化,只学音乐不学文化,这也是音乐教育中对“整体文化”的忽略。民族音乐文化的传承是民族“集体记忆”和“文化记忆”的根据,是中华民族文化将过去与现在连接在一起面对未来和世界的基本保证。[6] 张天彤围绕我国高等师范院校音乐专业课程与民族音乐文化资源的关系问题,从高师音乐课程未将我国民族传统音乐文化资源纳入高师音乐课程范围的明显事实进行陈述,从文化的视角和民族音乐的视角分析其产生的原因。[7] 冯光钰认为应将民族音乐作为学校音乐教育的一个重要内容,提出“学校音乐教育中传承民族音乐文化的对策,是加强培养学校民族音乐师资的“母机”——师范院校的责任;加强学校民族音乐教材建设;组织好课外民族音乐活动;摆正中西音乐教育的位置”。[8] 巩玥的硕士论文《学校音乐教育与民族音乐传承:长春市中小学民族音乐教育现状的调查分析与对策研究》,作者运用音乐课程与教学论的基本原理和相关知识,对个案经过实践调查,从当今学校民族音乐教育的现实意义、对学校民族音乐教育现状的调查与分析和从内外部两方面进行了论述,

---

① 邓钧.苗族芦笙的应用传统及其文化内涵[J].中国音乐学,1999(3).

② 杨晓.南侗“歌师”述论:小黄侗寨的民族音乐学个案研究[J].中央音乐学院学报,2003(1):89-98.

③ 黄凌飞.云南少数民族音乐文化的自然传承[J].云南社会科学,2002(4):59-62.

④ 乌兰杰.北方草原民族音乐文化传承交流中的整合现象[J].音乐研究,2002(1):47-56.

⑤ 李建蓉.云南民族音乐的现代变迁[D].云南大学,2012.

⑥ 马琼.音乐教育与民族音乐文化传承[J].中国音乐,2007(4):217-219.

⑦ 张天彤.论高师民族音乐教育:兼论文化与教育的相关性[J].中国音乐,2004(4):165-171.

⑧ 冯光钰.民族音乐文化传承与学校音乐教育[J].中国音乐,2003(1):21-23.

提出学校音乐教育与民族音乐传承的对策,并从哲学和社会学的视角阐明了对“弘扬民族音乐”这一教学理念的体会与认识。[①] 以上研究成果中的研究对象虽然也涉及民族音乐教育,但基本上是集中在学校教育和高等音乐专业教育方面。所以这些研究中同时也暴露出这样的问题,即我国学校音乐教育与民族(或民间)音乐传承之间存在着割裂、脱节的现象以及我国的音乐教育中仅重视学校音乐教育而忽视家庭、社会、民间中的音乐教育这一客观现实。

关于少数民族音乐文化教育传承的代表性研究成果主要有下面这些:赵塔里木教授以新疆师范大学音乐系为例,指出在新疆高师音乐教学中存在着一种错误的音乐文化价值观,再加上对少数民族音乐特质的认识处于一种十分贫乏的状态,因而导致新疆音乐教育总是在一种低水平上徘徊,特色建设更无从谈起。因此,新疆高师音乐教育必须树立多元的音乐文化观、认真研究少数民族的音乐文化特征和探索双重乐感人才的培养模式。[②] 黄凌飞认为少数民族地区的高等音乐教育,必须改变以往遵循传统的“科学、理性”的标准对本土音乐文化所实行的同化教育,应在新的现实面前更新自身、改革旧有、通过教育观念的转变、新课程体系的建构和拥有一支能按此课程模式运作的教师队伍及教学资源,建立适应社会发展的教育模式。[③] 柯琳、张晓阳以中央民族大学音乐学院为案例,对中央民族大学音乐学院少数民族音乐教育现状的进行评述,介绍其少数民族音乐教育的学科特色、模式特色、生源选拔特色与教学特色,在教学中使民族音乐价值观也随之植入学生的内心并得以确立。文章指出,高校开展少数民族音乐教育,是通过对少数民族音乐的学习,让学生提高综合素质,开拓音乐视野,深入了解民族音乐文化,从而实现音乐文化价值,其目的是弘扬民族精神、传承民族文化。该文论述的案例可为高校少数民族音乐教育的发展提供借鉴与参考。[④] 付

---

① 巩玥. 学校音乐教育与民族音乐传承:长春市中小学民族音乐教育现状的调查分析与对策研究[D]. 哈尔滨:东北师范大学,2007.

② 赵塔里木. 新疆高师少数民族音乐教育中的一个误区[J]. 中国音乐 1996(2):25 - 26.

③ 黄凌飞. 对少数民族地区高等艺术院校如何实施多元文化音乐教育的思考[J]. 中国音乐,2002(1):33 - 35.

④ 柯琳,张晓阳. 一个可资借鉴的模板:中央民族大学音乐学院少数民族音乐教育述评[J]. 民族教育研究,2010(4):87 - 91.

晓东、张欢对现有新疆音乐教育体系进行了反思，认为现有体系存在着观念上的误区，继而对新疆音乐教育的目标与定位从“多元文化”与“全球化”的关系为切入点进行了思考，探索构建具有新疆特色的音乐教学体系。作者认为，在设计新的新疆音乐教育体系中应以西方音乐科学的学科架构为模型、理论体系为参照，实施新疆少数民族与汉民族音乐的学科性教育。在未来的专业结构中，欧洲音乐、汉民族音乐、少数民族音乐理应构成支撑新疆音乐教育的三个支点，这三个支点所支撑的是多元音乐文化汇流的平台。[①] 余艳的硕士论文《新疆民族音乐传承与学校音乐教育》则从民族音乐学的视角，以“多元文化的民族教育观”“世界音乐的音乐教育观”及“以中华文化为母语的音乐教育观”等观念为基础，就新疆艺术学院创办木卡姆表演艺术专业及具体实施进行调查与分析，对新疆民族音乐传承与学校音乐教育做出思考与论述。[②]

以上这些对民族地区学校民族音乐教育的研究无疑推动了民族音乐教育深入的研究，也在一定程度上对实施新疆维吾尔木卡姆的教育传承研究提供了建议和参考。

3. 关于非物质文化遗产的传承研究

如何对人类宝贵的、具有重要价值的非物质文化遗产进行保护和传承是当今社会亟待解决的重要课题。研究者从教育学、传播学、生态学等多维视角对该问题进行了探讨。郑培凯主编的《口传心授与文化传承》一书中收录了 24 篇与保护非物质文化遗产有关的文章，集中探讨了“非物质文化遗产”的有关问题。该书首先列出了与非物质文化遗产相关的基本文献；其次，以昆曲和古琴为例，对非物质文化遗产的现状作了内部评估与反省；最后，选录了其他研究者对现状的观察与省思。编者认为“要想保留多元的‘文化基因库’，就必须注重对非文字、非文献记载的口传心授的小传统民间文化的传承和保护”。[③]

普丽春运用教育人类学、文化人类学等多学科的理论和方法，以云南省

---

① 付晓东，张欢. 新疆音乐教育的目标与定位：构建多元文化背景下的新疆音乐教育[J]. 中国音乐，2008(1).

② 余艳. 新疆民族音乐传承与学校音乐教育：关于新疆艺术学院木卡姆表演专业的调查与分析[D]. 乌鲁木齐：新疆师范大学，2006.

③ 郑培凯. 口传心授与文化传承[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2006.

的烟盒舞为个案研究的对象，对少数民族非物质文化遗产的形态、特征和价值，教育传承的主体、意义和原则以及非物质文化遗产教育传承的途径和对策进行了全面的分析。作者认为少数民族非物质文化遗产要进入学校教育，就必须“坚持党和国家的教育方针，遵循教育的基本规律和服务于经济社会的发展”的基本要求等相关内容。[①] 陈鑫针对新疆本土的非物质文化遗产在普通中学教育中的教学状况研究为切入点，选取乌鲁木齐市10所中学的教学现状为研究对象，了解和掌握这10所学校中传承非物质文化遗产的经验和问题，继而对非物质文化遗产学校教育传承文化的功能、多元文化与新疆本土文化的关系等问题，在实践和理论的基础上展开讨论并提出建议，为新疆非物质文化遗产在学校教育中的传承提出可行性建议。[②]

吴磊运用了民族学、公共政策学、文化遗产学、政策过程理论和利益相关者理论，结合多种研究方法对我国少数民族非物质文化遗产政策的制定、执行及完善做了整体的考察与分析。该研究者通过实际考察，认为少数民族非物质文化遗产政策执行过程中存在重视遗产申报、轻视保护、遗产私属化、遗产及传承人造假、遗产保护主客体错位等问题，因而亟待调整和完善相应的少数民族非物质文化遗产政策，并提出规范政策主体、营造政策环境、提高政策执行力、协调多元化利益以及建立利益补偿机制的解决措施。[③]

笔者通过对民族音乐文化传承相关文章的收集、梳理与分析后发现，对少数民族音乐文化传承问题的研究，多数文章所采用的研究方法和视角如下：一是运用民族音乐学的研究方法对少数民族音乐文化的传承进行研究，其中对少数民族音乐的原生传承给予了一定程度的关注；二是运用音乐人类学研究方法和视角对某一民族音乐文化进行专题研究，一般涉及的是具体的某一民族的原生音乐传承问题。三是对少数民族音乐传承的模式进行研究，涉及的问题是各少数民族地区高等院校、文化部门以及当今少数民族音乐文化如何面对社会发展、如何适应现代性等方面所做的不同尝试。由此可以看出，以往的研究者大都忽视了“音乐既是艺术又是文化”这样一个

---

① 普丽春. 少数民族非物质文化遗产的教育传承研究：以云南省为例[M]. 北京：民族出版社，2010.

② 陈鑫. 新疆非物质文化遗产的教育传承研究：以乌鲁木齐10所中学为例[D]. 乌鲁木齐：新疆大学，2010.

③ 吴磊. 我国少数民族非物质文化遗产政策研究[D]. 北京：中央民族大学，2012.

基本观念，没有把民族民间音乐放在文化这个角度来进行少数民族音乐的传承研究；对少数民族音乐文化的原生传承也没有进行更深入、广泛的研究，只是对传承现状进行客观事实的描述；研究多从民族音乐学和音乐人类学的视角出发，缺少用多学科理论（人文、社会、自然科学）的视角来研究少数民族音乐文化现象、传承以及学校教育中如何实施不同民族的音乐教育策略等，为此也就难以为当今的少数民族音乐教育提供相应的参照系统。

（三）关于民族音乐教育的研究

现有关于民族音乐教育的著作类书籍有两部，一部是《新疆民族音乐教育研究》[①]，是全国艺术科学"十一五"规划项目——双重乐感的理论与实践的研究成果之一。该书是一本论文集，收录了以新疆为研究地域的音乐教育研究论文 24 篇。该论文集分为三个部分：第一部分是关于音乐教育理论的研究论文，有 10 篇之多；第二部分是关于音乐教育的现状调查，有 8 篇论文；第三部分是有关音乐教育实践的研究论文，有 6 篇。其中涉及民族音乐教育的论文 7 篇。另一部《民族音乐文化传承》也是一部论文集[②]，收录了以苗族、土家族、维吾尔族、蒙古族和汉族的音乐文化传承为研究内容的 9 篇论文。

通过对这两本论文集中收录的文章分析后发现：两本书，要么是以学校音乐教育为研究对象，要么只是从民族音乐学的视角研究某一民族音乐的传承问题，还没有形成系统化、理论化的研究成果。

论文类，笔者主要以 CNKI 中国期刊全文数据库为查询源，并设定了如下查询条件：时间为 1951—2015 年，期刊类型为全部期刊；检索项为"篇名"；检索词为"音乐教育"；精确查找后共搜索到研究成果 14 473 篇。在检索条件不变前提下，笔者又将检索词改为"民族音乐教育"；在结果中精确查找到共 799 篇研究成果，但音乐教育的研究成果中民族音乐教育仅占 5.5%。博士论文中关于音乐教育的研究论文虽有 35 篇之多，但其中直接指向民族音乐教育的论文中却不可见，由此可以看出，民族音乐教育相对于音乐教育来说，研究还很薄弱。从已有的研究成果来看，研究内容主要集中在

---

① 张欢. 新疆民族音乐教育研究[C]. 乌鲁木齐：新疆人民出版社，2009.

② 管建华. 民族音乐文化传承[C]. 西安：陕西师范大学出版社，2006.

以下几个方面。

1. 关于民族音乐教育基本理论的研究

近年来,学者们对民族音乐教育基本理论的研究主要聚焦于我国民族音乐教育体系的建设方面,希望通过学科体系的重新构建来解决民族音乐教育体系全盘西化、本土民族音乐缺失和传承民族传统音乐文化等方面的问题。学者们从社会的、历史的、文化的、意识的等不同学科视角对民族音乐教育体系的建构进行了多方面的探讨,提出了不同的观点,大致可以概括为诸如以中华文化为母语、整合意识、加强理论研究和宣传、借鉴国外教育体系,等等。其中以王耀华为代表的一部分学者认为,我国现有的专业音乐教育的学制方面、音乐理论方面及价值取向方面几乎全部重西轻中、以西否中;音乐教育中重艺轻理、重技轻研,对中国音乐理论缺乏系统而深入的研究;提出绝不能用现有的中国音乐理论体系来对青少年进行教育。[①][②] 他还认为,"提倡青少年学生必须在学校音乐教育中牢固地掌握自己民族优秀的传统音乐文化,建立以中华文化为母语的中国音乐教育体系;加强民族音乐基础知识的基本技能技巧的教学,改善学生个体素质结构"[③]。周凯模则认为"关于民族音乐教育体系的建设应从民族音乐教育模式与民族音乐理论基础层面、民族音乐教育体系中学校规范教育与自我传承教育结构层间、民族音乐教育与母语文化以及与全球一体化终极目标三个层面进行整合,并提出民族音乐教育的建设和推进需强化整合意识,建设一个立体完整的民族音乐教育体系"[④]。还有一些学者从文化学和历史学的视角对我国的音乐教育格局的形成进行纵向梳理,认为现今我国的传统文化是在中西文化碰撞中逐渐形成的,而音乐教育处于弱势的格局一方面不利于国乐的传承与发展,另一方面对国人学习西方音乐以外的其他民族音乐的认识起到了阻碍的作用。[⑤] 王华认为少数民族音乐教育的属性为"复合性",在人才培养、教师队伍建设等方面应按照复合型架构模式进行建设,即以汉族音乐教育为基础、少数民族音乐教育为特色,并借鉴西方音乐教育的建构模式,使少

---

① 王耀华. 中国近现代学校音乐教育之得失[J]. 音乐研究,1994(2).

② 廖家骅. 音乐的民族情感与民族音乐教育[J]. 音乐研究,1996(1).

③ 王耀华. 中华文化为"母语"的音乐教育的意义及其展望[J]. 音乐研究,1996(1).

④ 周凯模. 中国民族音乐教育的主体建设与整合意识[J]. 中国音乐,2000(1).

⑤ 李月红. 文化碰撞与学校音乐教育格局[J]. 中国音乐,2001(1).

数民族专业音乐教育在多成分、多层次平衡发展的基础上，力求双向发展的最大值——向民族纵深和现代化尖端的两极扩展。[①] 还有部分研究者对国外的音乐教育体系进行分析和研究后认为，我国的民族音乐教育完全可以借鉴国外的成功经验，譬如匈牙利经过数十年的持续努力，逐步摆脱了欧洲文化对该国的掣肘，其在民族音乐和该国音乐教育方面的发展获得了举世公认的成就。匈牙利发展与继承民族音乐文化传统方面已有的经验成果，可以为我国的民族音乐教育体系的建设和发展提供借鉴。[②] 以上研究对民族音乐教育理论体系的建设提出了作者自己独到的见解，但是都未能从对民族音乐教育体系的建设进行深入的分析与探讨。

2. 关于民族音乐教育课程与教学的研究

历年来，关于民族音乐教育的研究成果中，数量最多的是以民族音乐教学方法为内容的研究。研究成果大多是基于现有音乐教育体制的既定模式下对教学方法和技术层面的研究，研究范围涉及民族音乐教学的理念、范式和思维等。该类研究成果的着眼点可分为宏观层面、中观层面和微观层面，现综述如下：

第一，民族音乐教育宏观层面的研究。赵毅就教与学的关系、教材内容更新、教学方法创新三个方面对我国高等院校的民族音乐教育中存在的一些问题加以分析探讨。作者认为："民族音乐教育的创新发展势在必行；必须适应社会形势之需，敢于抛弃传统的教学观念；教材内容更不可因循守旧，要不断地更新，而且要体现出包括少数民族在内的56个民族的中华音乐文化；教学方法讲究灵活多样，让学生从旧学风气的被动局面中解脱出来，一变而成为自主创新学习；逐步构建一套科学而完整的教学模式。"[③]信红霞在其硕士论文中结合新课程标准的教育理念，就如何在我国中小学发展民族音乐教育进行了探讨和研究。该文提出，要在中小学实施民族音乐教育，就必须做到以下几点："树立正确的民族音乐文化观与相应的音乐教育观；确立民族音乐文化在中小学音乐教育中的主体地位；构建新型的民族音乐教学模式；创造良好而浓郁的民族音乐教育的生态环境；建立一支师资

---

① 王华. 关于少数民族音乐教育中复合型架构模式的若干思考[J]. 中央民族大学学报(哲学社会科学版)，2005(6).

② 杨立梅. 柯达伊教育体系中民族音乐传统的继承与发展[J]. 中国音乐，2000(1).

③ 赵毅. 高校民族音乐教育之创新探讨[J]. 民族音乐，2009(2)：88.

力量雄厚的民族音乐教师队伍。"①张天彤注意到我国的高等师范院校音乐教育的课程设置方面长期以来沿袭专业音乐院校的表演与理论专业设置理念,而民族传统音乐文化的传承及其资源的挖掘、整理工作,即基本的传承意识、传承活动和研究成果大部分尚未被纳入高师音乐课程范围。作者针对现状,从教学观念、课程、教学方法、教材、师资力量和学生方面进行了调查,并在形成原因和教育观念的层面上进行探讨,进而提出重新树立民族音乐文化观与相应的音乐教育观;确立民族音乐文化在高师音乐教育中的主体地位;将民族音乐传承作为一项社会系统工程的相应对策。②

第二,民族音乐教育中观层面的研究——多是对我国地方高校民族音乐教育现状的省思。罗文以长江师范学院音乐学院为例,分析了开发地域民族民间音乐资源,提出"引入民族民间音乐元素,创建"研、创、演"三位一体的特色课程实践体系的观点,认为建设地方高校特色课程对培养适应社会需求的音乐人才具有重要的作用"③。蒋虹认为:"作为云南音乐教育母机的高师音乐教育,应该对云南少数民族地区高师音乐教育专业的音乐理论和技能课课程的教学内容及课程设置加以思考,课程内容应包含云南少数民族音乐的内容,应增开'云南民族乐器'选修课、增设'云南民间舞蹈课'使其更加有利于云南少数民族音乐文化的传承,更加有利于云南民族文化大省的建立。"④

第三,民族音乐教育微观层面的研究,主要是对具体音乐教学门类的专题思考。赵意明强调:"在中国钢琴曲的教学中,要尽可能地引导学生辨识作品中所涉及民族音乐材料的本源形貌及其在乐曲中的运用和发展,为学生解读其所涉及音乐品种生存的文化背景及其文化内涵,阐释其表演习俗、艺术形态、社会功能等方面的特征,从而加深学生对民族音乐的认知度,提高学生钢琴演奏的二度创造能力。"⑤张晋俐综观当下的民族声乐教学及发

---

① 信红霞.我国中小学民族音乐教学研究及实施建议[D].济南:山东师范大学,2006.

② 张天彤.高师音乐教育与民族音乐传承:关于高师民族音乐教学的现状调查与对策[J].中国音乐学,2004(1).

③ 罗文.开发乌江流域民族民间音乐资源建设地方高校特色课程[J].人民音乐,2008(9).

④ 蒋虹.对云南少数民族地区高师音乐教育专业的教学内容及课程设置的思考[J].中国音乐,2003(3).

⑤ 赵意明.钢琴教学中的民族音乐教育新探[J].中国音乐,2009(3).

展现状,认为"千人一腔"、"罐头歌手"现象已经成为当今民族声乐发展中令人担忧的一个问题。提出民族艺术需要个性、需要特色,民族声乐自身的存在价值在于它的演唱风格,首先要求民族的韵味,演唱要求是情真意切的感情表白,只有在坚持这一点的基础上,再来吸收和借鉴古今中外优秀的演唱方法,才能做到不舍本逐末,才能不失去自我。作者认为民族声乐教学要形成自己的体系,首先是继承传统;提出有三个急迫需要引起业界关注的方面:一是亟待转变的评判观念;二是艺术的多向交流和学习仍应加强,特别是向民间的学习;三是尽快加强民族声乐教学理论的总结和研究。[①]

3. 国外民族音乐教育现状

从民族音乐教育的角度笔者对国外相关研究现状也进行了搜索,发现世界上许多国家都十分重视民族音乐传承问题,在近代音乐教育历史上就有过以柯达伊(Kodaly Zoltan1882—1967)、卡尔·奥尔夫(Carl Orff,1895—1982)和卡巴列夫斯基(Db. kbalefuskuu,1904—1987)为代表建立的以传承民族民间音乐为主的民族音乐教育体系。国外音乐教育始终与其国家历史、文化传统、民族特性密切相关。

譬如德国教育,就非常重视普通中小学音乐课的地位,通过音乐课"培养学生具有以下两方面的能力:积极而又有意识地进行音乐活动,积极而又有意识地参与到文化生活之中"。[②] 德国的现代音乐教育以20世纪60年代为起点,随着60年代社会形势的发展变化,教育思想作为社会生活的一部分也随之发生变化。德国音乐教育在思想方面体现为:在历史的各个不同时期,特别是在国家民族主义思想影响下的为集合人心服务的音乐教育指导思想受到抨击;从19世纪起至现代以艺术美教育为中心的音乐教育思想从音乐理论、社会学理论及教学法理论方面得到补充。德国音乐教育的目标从"面向艺术作品"逐步过渡至"引进到音乐文化之中"。德国普通学校音乐课的基本准则是行为定位,学生在学校音乐课中获得参与、表演、欣赏并将音乐融为个人的生活能够表达自己的个性等多种能力。德国普通学校音乐课要求每个人都有权得到音乐教育;每个人都能学习音乐且能力都必

① 张晋俐. 关于民族声乐教学现状的思考[J]. 音乐研究,2006(3).

② 君特 克莱南,维尔弗里德 格鲁恩,克里斯蒂安 卡登,等. 音乐教育学与音乐社会学[M]. 金经言,译. 北京:中央音乐学院出版社,2008:12.

须得到发挥;音乐教育要处于学生个体、集体和音乐专业要求这三者的动态平衡关系之中。德国中小学音乐教育的目标之一是让学生能积极、广泛地参与到音乐文化之中。[①] 近代,德国著名的音乐教育体系是奥尔夫音乐教育体系。1924 年,奥尔夫与朋友一起创办了“军特学校”(体操音乐舞蹈学校),在教学的过程中尝试着对音乐教育进行变革,后来创制出一套以打击方式为主的小乐队编制乐器用以合奏,这套乐器被称为奥尔夫乐器,是奥尔夫音乐教育体系的重要标志之一。该体系的突出特点是,把“原始的”“基础的”“初级的”“自然的”“元素型的”音乐贯穿到课程设计、教学方法上,如旋律中五声音阶、节奏的反复使用,舞蹈中的即兴律动等,通过人体的活动感受表现音乐是最佳途径,并将每一个训练都与民族音乐联系在一起开展教学。

再如匈牙利著名的音乐教育家柯达伊·左尔坦的教学法(亦称“柯达伊教学法”),对全世界的音乐教育产生了深远的影响。柯达伊投身于匈牙利的普通学校音乐教育中,提出并探讨了音乐教育观念和实践的一系列问题,如音乐文化的作用,艺术教育对人的发展的影响,继承本民族传统与学习人类优秀艺术文化,民族音乐思维与音乐语言对培养民族情感和在音乐教育中的意义等。柯达伊说要“让每一个孩子唱着民歌认识匈牙利”,他将歌唱作为学校音乐教育的主要手段,致力于传承与发展本民族的音乐。柯达伊曾说;“如果每一代人不能够很好地继承传统的话,我们祖先的文化不久就将要消失,文化是不能自动永存的,我们正是在为此而工作”[②];“儿童的心灵纯净如水,只有真正的艺术、经得起推敲的音乐才能够拿来教给孩子们”;“如果我们不愿意把孩子培养成外国人的话,我们就只能用民族的音调培养他们学会音乐的读写”[③];希冀使音乐中的民族文化与历史成为每个匈牙利人都懂的语言。他把音乐的感受变成身体的律动,音乐的音律变成节奏、变成了力量。他在教学手段和内容上突出民族音乐在教学中的重要地位,强调了音乐教学中民歌的演唱和以歌唱作为音乐教育的主要手段。

---

① 谢嘉幸,杨燕宜,孙海. 德国音乐教育概况[M]. 上海:上海教育出版社,1999.

② 杨立梅. 柯达伊音乐教育思想与匈牙利音乐教育[M]. 上海:上海教育出版社,2000:52-53.

③ 杨立梅. 柯达伊音乐教育思想与匈牙利音乐教育[M]. 上海:上海教育出版社,2000:40.

韩国的音乐教育状况与中国类似，自 20 世纪以后，其受到了西方音乐的强烈冲击，全盘实施西方音乐教育体系，其结果是直接导致韩国的民族音乐教育出现了很多弊端。值得庆幸的是，韩国迅速认识到传统音乐的重要性，开始转变其音乐教育模式，对学校音乐课程先后进行了七次改革并获得成功。韩国的学校音乐教育重视传承本国的传统音乐、认为学习传统音乐对于确立民族主体性能起到积极的作用，其音乐教育目标是培养学生的民族精神、养成的良好伦理道德和塑造完善的人格品质。韩国民族音乐学家权伍圣在《韩民族音乐论》中说："传统音乐是以韩民族传统音乐方式和方法创作的音乐。"①韩国普通学校音乐课程方案中明确规定，中小学校音乐教材必须要有传统音乐，根据年级的不同，学习并欣赏不同数量的雅乐、国乐、正乐、唱剧等传统音乐。韩国把自己国家别具一格的本土文化视为宝贵的民族音乐教育资源，其认为通过音乐，传承祖先留下的文化遗产，树立为继承传统音乐文化而学习的态度。在第七次音乐课程改革方案第四条中明确指出要"理解我国传统音乐文化，创造新的文化价值"②，认为只有深刻理解传统音乐价值，才能对世界音乐文化做出贡献。综上所述，韩国的民族音乐教育重视传统音乐，将传统音乐融入音乐课程中，以建立以本国音乐为主的民族音乐教育体系。

日本明治维新以来，其近现代音乐教育的发展大致可以划分为六个阶段。第一阶段(1872—1891)为音乐教育引进、模仿阶段。日本于 1879 年颁布《教育令》，模仿美国的教育制度，随后唱歌课在各地依情况逐步开设。第二阶段(1892—1910)为明治中期的唱歌教育阶段；这一时期唱歌教育在音乐教育中占据稳固的地位，1907 年颁布的《小学校令》规定音乐课为必修科目。第三阶段(1911—1931)为明治末期至昭和初期的音乐教育开拓、发展阶段；这一时期，日本对音乐教育制度进行了重大的变革，对各类学校的教学内容进行了修订，对唱歌课所教授的内容进行了扩充，文部省编写的《普通小学读本 · 唱歌》的出版，使日本的音乐教育迅速发展。第四阶段(1932—1945)为音乐教育的专制统治时期；由于日本发动对中国的侵略战

① 权伍圣. 韩民族音乐论[M]. 首尔：学文社，1999：2 - 32.

② 韩国教育人力资源部. 韩国教育部制定第七次音乐课程改革方案[S]. 首尔：教育出版社，1997：12.

争,强化了该国的军国主义的政治体制。日本文部省借鉴德国的教育思想,要求加强“乡土教育”,后来这种乡土教育的思想发展为忠于军国主义国家和君主的精神。音乐教育目标转为“国民的情操”,背离了音乐所应有的教育目标。第五阶段(1946—1957)为音乐教育复兴、重建阶段;1946 年,文部省颁布了《新教育指针》,后又颁布了《学习指导要领·音乐编(草案)》,音乐教育的目标的多样化和音乐学习领域的扩大,恢复了教材的审定制度;特别是器乐教学和欣赏教学在这一时期得到蓬勃发展。第六阶段(1958—)为音乐教育改革时期;文部省多次对音乐教育进行改革,逐步形成了发展音乐能力、音乐的兴趣与爱好、培养感受音乐的能力、陶冶情操、对音乐的尊重等为目标的音乐教学。[①]

美国的学校音乐教育创始于波士顿的霍斯学校。1838 年 8 月,波士顿学校委员会通过“指令音乐委员会正式为该市公立学校聘请音乐教师”的提案,这一提案被波士顿音乐学院称为美国的“音乐教育大宪章”。随后,全美各地逐步将音乐作为学校教育的课程之一,这一时期的教学要点是以识谱为主,教授学生学习音符、节奏、音程等。1895—1910 年,美国的学校音乐教育将歌曲纳入到音乐教学之中,通过歌唱歌曲激发学生学习音乐的兴趣,并出版了一批以儿童学为理论基础的教材。1967 年,《唐哥伍德宣言》为美国学校音乐教育的发展提供了统一的指导思想。[②] 20 世纪上半叶,美国音乐教育的内容朝多样化发展,其教育内容涵盖音乐欣赏、合唱、器乐和律动。由于媒体和科学技术的发展,促使音乐欣赏课得以普及。1983 年,美国教育部部长贝尔面向全国发表了由“全国提高教育质量委员会”调研后撰写的《国家在危机中——教育改革势在必行》[③]报告,“披露了美国教育日渐低迷的现状,并对教育改革的必要性给予了高度论证”。1990 年,美国召开教育峰会,于 1991 年 4 月布什签发面向 21 世纪的《美国 2000 年:教育战略》[④],

---

① 缪裴言,缪力,林能杰.日本音乐教育概况[M].上海:上海教育出版社,1999.

② 马达,许冰.美国学校音乐教育发展脉络及其特点[J].福建教育学院报,2007(7):90-91.

③ Risk A N A. National Commission on Excellence in Education[J]. Washington, DC, 1983.

④ 国家教育发展研究中心.发达国家教育改革的动向和趋势[M].北京:人民教育出版社,1992:537-566.

该文件指出1983年的警告并未挽救教育的败局,并战略性地提出了到2000年预期达到的"六点国家教育目标"和"四项教育战略"法案,号召"变'国家在危机中'为'全民皆学之邦'"。[①] 1994年3月,《2000年目标:美国教育法》通过立法程序,新的音乐教育国家标准由音乐教育者全国大会拟定并正式定稿[②],该法令将艺术作为基础教育的一门核心课程,法令的第二条要求制定《艺术教育国家标准》。当今,美国的学校音乐课程都是以《艺术教育国家标准》为基准,同时鼓励各个州编定自己的课程标准。该标准规定将年级分为三个阶段,每一阶段有不同的教学目标。第一段为幼儿园~4年级,应以在"做"中学为原则发展学生的音乐合作能力、听赏音乐和读写乐谱,使学生开展进一步探索音乐的独特技能;第二段为5~8年级,为学生提供全面、完整的包括表演、创造、听赏和分析在内的音乐经验;第三段为9~12年级,这一段的标准是专为选修音乐课的学生制定的,学生可分为"熟练"和"高级"两种水平。美国的音乐教育方案主要是通过分科课程来进行,如普通音乐、木管乐、弦乐、合唱、军乐等,每个学校根据自己的实际情况进行授课。[③]由此可以看出,美国的学校音乐教育创始时间较早,标准符合学生的身心发展,教育形式灵活,教学内容丰富。

以上简要地对5个国家的音乐教育状况进行了梳理,大致可以看出,亚洲国家大都因为受到欧美文化的影响,出现了与我国音乐教育现状类似的民族民间音乐被边缘化的状况,这种状况可能是世界部分国家共同存在的问题。然而,这些国家民族音乐教育的成功经验或处于改革的状况,均为本书的撰写提供了一定的研究思路。

(四)研究述评

纵观上述研究,笔者发现关于新疆维吾尔木卡姆、民族音乐文化传承及民族音乐教育的研究论文几乎呈现出同一态势,即研究成果自2005年起大幅度增多,由原来每年的几篇、十几篇增长到每年几十篇,这种研究状况应

---

① 刘沛.世纪之交的美国音乐教育战略:《豪斯赖特宣言》:前瞻2020年音乐教育的观念与行动纲领[J].中国音乐学,2001(4):30.

② King E F. Goals 2000: Educate America Act[J]. School Law Bulletin, 1994, 25(4): 15-27.

③ 刘沛.美国音乐教育概况[M].上海:上海教育出版社,1998.

与新疆维吾尔木卡姆于2005年被列为世界级非物质文化遗产有直接的关系。从而引发了音乐教育界学者的关注,思考如何让民族音乐立足于本国的音乐教育之中,正视我国音乐教育中存在的种种弊端。虽然近年来国内学术界对新疆维吾尔木卡姆的研究取得了一定的成就,但不难发现其中的问题,因为这些研究仅仅局限于以下几个方面:一是局限于专业技术问题的研究;二是局限于一般理论问题的研究;三是局限于对木卡姆音乐本体的研究。国内外学术界在民族音乐文化传承的研究方面取得一定的成就的同时还存在着以下不足或缺陷:一是单一研究多,整体研究少。目前学术界的研究成果,更多地集中于某一方面或某一向度的研究,而系统地对民族民间音乐的教育传承进行整体研究的成果鲜有。换而言之,目前国内外学术界关于本选题研究的程度和深度还不到位。二是区域研究多,宏观研究少。众多成果侧重于从某一区域层面进行讨论,但到宏观理论层面的研究成果并不多,而且这类研究通常是对具体某一事实的客观描述。对于民族民间音乐存该如何存,传该如何传,承该如何承,变该如何变,传承过程中应采取什么途径、什么方式、什么机制、什么策略等一系列问题都缺乏系统、深入的研究。从这些研究成果中还反映出,目前关于民族音乐教育的研究,上,没有上升到理论的高度;下,没有下能够对实践产生具体的指导作用,研究者对实践的指导多停留在较为空洞的观念层面。三是研究视角狭窄、方法单一。对于该问题的多数研究成果主要采用音乐人类学和民族音乐学的视角和研究方法,缺少用多学科理论(人文、社会、自然科学)的前沿性研究方法,尤其缺乏全域性的研究视野,还缺乏对不同民族音乐持有者自身的价值观、社会心理、思维方法、审美观和世界观的了解。四是研究者观念模糊、思路简单。从以上研究中不难分析出研究者普遍存在着对于民族音乐教育学核心特性认识不足的现象。这种缺陷主要体现了在对民族音乐教育问题研究过程中,不能从民族音乐学与音乐教育学两者交叉的角度对其进行研究。因此,笔者旗帜鲜明地提出民族音乐教育学必须兼备民族音乐学与音乐教育学的双重学科特点,对民族音乐教育问题的研究必须"两条腿"走路,否则以后的研究就走不出上述困境。基于上述考虑,本书力求在以上方面能够有所突破与创新,从而为促进我国民族音乐教育理论体系的建设以及拓宽教育学的研究内容作出理论上的贡献。本书将以文化教育人类学的视野,以文化生态学、文化变迁、文化传递等理论模式为指导,对新疆维吾尔木卡姆的教

育问题进行研究。可以说,该研究为这一领域拓宽了的研究视野。

三、概念界定

进行研究工作,概念必须准确,模棱两可的概念只会导致对事物本质认识的自相矛盾和随意性。所以,要对维吾尔木卡姆教育传承这一问题展开研究,就必须对民族音乐、维吾尔木卡姆、教育传承和教育人类学这四个基本概念进行界定。

(一)民族音乐

在理解民族音乐之前,有必要对民族的概念做一了解,以利于对民族音乐进行阐释。

1. 民族

"民族"这一概念具有多义性,在不同的国家,由于历史不同,就有不同的内涵。"民族"(nation),就其词源而言,是源于拉丁文的"Natio",由拉丁文 nasci(意:出生)的过去分词 natus 转化而成的,意指种族、血统、出生物等。美国的里亚·格林菲尔德[①]教授认为英文"nation"一词的含义,可以划分为:罗马时代一群来自同一个地域的外国人、中世纪大学中表现为共同的学术倾向与观念意识的学生、13 世纪末具有共同观念的群体、后代表文化政治权威以及 16 世纪具有主权人民的五个阶段。由此我们可以看到,"nation"一词的内涵随着不同时代的发展而演变,虽然每一时期的含义不同,但一直是一个集体性名词,即指具有某种共同观念的共同体。

关于民族的概念,有以下几种观念:一是宗教文化观念。各宗教早期时认为任何人只要履行某种宗教仪式,就被确认归属于一定的民族,例如伊斯兰教、基督教等。二是人种、血缘观念。民族是种族的同义词,民族即血缘集团。三是语言文化观念。民族是思想相同和语言相同的人们的联盟。四是心灵或心理观念。各民族在形成和发展过程中形成的表现在该民族文化特点上的共同心理状态。五是社会经济观念。民族形成、发展中共同的经

---

① 里亚·格林菲尔德(liah Greenfield):美国波士顿大学政治学与社会学教授,著有《民族主义:通向现代性的五条道路》《资本主义精神:民族主义与经济增长》等著作。

济联系是民族形成的先决条件。六是地域、国家的观念。[1] 构成各个民族的核心特征是“共同地域”，而国家观念则既是民族又是国家。以上每一种观念都是以一定的社会条件和现实基础的需要为目的，表现出一定的认识偏见，不能够完整地表达民族的含义。斯大林提出：“民族是人们在历史上形成的一个有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同文化上的共同心理素质的稳定的共同体。”[2]这一观点的相对完整使一部分人达成了共识，以斯大林为民族下定义为依据，我们粗略地可以了解到以下四点：第一，民族是由种族发展而来的，最早源自于带有共同血缘关系的氏族部落联盟，但民族并不等于种族。因为民族必须同时具备上述四个共同基本特征，即“共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同的民族文化特点”为标志的。第二，每个民族必须有共同的语言，民族不等于国家。国家可由单一民族组成，也可由多民族组成。但斯大林并不是机械地认为民族就必须具有共同的语言，他辩证地认为，民族只有人们长期生活在共同的地域上，经过世世代代的共同生活才能形成。同时，具有共同语言的可以是一个民族，也可以是多个民族，由此具有同一语言的未必是一个民族，但是同一个民族一定具有共同的语言。第三，每个人都是某一民族的成员，必然隶属于某一民族，没有民族的人是不存在的。第四，是否为一个民族，必须同时具备以上四个特征，将每一个特征单独拿出来或是四个特征不完整作为民族的定义都是不正确的。只有同时具备四个特征，才能称之为民族。

面对民族的多种含义，在汉语中，我们将“民族”划分为广义和狭义两种：广义的“民族”是对应于国家、政体来讲的，这里的“民族”所指的一般是一个国家的国民，例如“民族学”“中华民族”中的“民族”。狭义的“民族”是指在多民族的国家里人口居于少数的民族，在中国，指除汉族以外的 55 个少数民族，如“国家民族事务委员会”“民族区域自治法”中的“民族”。

本书中对“民族”的理解是限于狭义上的民族，即指中国除汉族以外的 55 个少数民族。

2. 传统音乐

“音乐”是人类所创造的诸多文化现象之一，音乐是文化的音乐，音乐作

---

① 朱旭东. 与民族相关的教育问题辨析[J]. 民族教育研究. 2002(2):49.

② 斯大林斯大林全集(第 2 卷):1907—1913 年[M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局，译. 北京：人民出版社，1953:294.

为一种文化而存在。音乐是文化的产物，它与个人的和社会的共同记忆相关联，又同时是社会意识形态之一。音乐是音响艺术①，从物理学的角度看，音乐是凭借声波振动而存在、在时间中展现、通过人类的听觉器官而引起各种情绪反应和情感体验的艺术门类。② 在我国春秋战国以前，"音"和"乐"两个词一直是分别使用的。《礼记·乐记》中记载："凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。"③由此可见，在古汉语中，声、音、乐是三个层次，而且是奏、唱音乐，结合舞蹈才能称为"乐"，这表明三者尚未分立，后来才演变为当今社会的独立门类。

"传统音乐"是某一民族在固有文化传统基础上逐渐积累和发展起来的、体现该民族音乐文化基本特征、基本面貌和历史传统的音乐。"它既可能是民间音乐，也可能是民间音乐以外的古典音乐、文人音乐、说唱音乐、宗教音乐等其他音乐类型。"④

3. 民族音乐

"民族音乐"因"民族"的不同含义有广义和狭义之分，广义的民族音乐是指一切音乐。因为目前在世界上任何一个音乐作品都是属于一定民族的人创作的，所以都可以称为民族音乐。例如，中华民族可以简称为"民族"，"民族音乐"成为"中华民族音乐"即中国音乐的简称。狭义的民族音乐，是指少数民族的音乐，是存在于少数民族民间的普通民族群众在长期的生产、生活的历史实践活动中积淀产生、直接创造、传承与享用的音乐成果。

本书中的民族音乐是指少数民族在其长期的生产、生活的历史实践活动中积淀产生、直接创造、传承与享用的音乐成果，它具有该民族固有文化传统，并在此基础上逐渐积累和发展起来的、体现该民族音乐文化基本特征、基本面貌和历史传统的音乐。

本书中个案研究的对象——新疆维吾尔木卡姆，是流传于中国新疆维

---

① 肯尼迪，布尔恩. 牛津简明音乐词典[M]. 唐其竞，等译. 北京：人民音乐出版社，2002：1182.

② 中国大百科全书总编辑委员会. 中国大百科全书[M]. 北京：中国大百科全书出版社，1992：1.

③ 修海林. 中国古代音乐史料集[M]. 西安：世界图书出版社西安公司，2000：158.

④ 杜亚雄. 民族音乐学概论[M]. 长沙：湖南文艺出版社出版，2002：7.

吾尔族人民生活中的一种民族艺术。维吾尔族的民族音乐包括民间音乐、宗教音乐、古典音乐等。新疆维吾尔木卡姆是集歌诗、舞蹈、音乐为一体的大型综合艺术形式。新疆维吾尔木卡姆是艺术形式最高、最为典型、最有代表性并广泛流传于新疆维吾尔族民众心里、日常生活中,深深打上民族文化烙印的一种民族传统音乐。

(二)新疆维吾尔木卡姆

木卡姆是广泛流传于包括我国新疆维吾尔自治区的中亚、西南亚、北非等地区 19 个国家以绿洲农耕为主要生产方式的一种民族民间音乐文化现象。因这些国家大多信仰伊斯兰教,故部分学者习惯性地将木卡姆与伊斯兰教相联系,并简单地认为是伊斯兰文化的产物。究其存在的地理位置,部分研究者发现其普遍存在于沙漠绿洲地带,并呈现出一个东西横贯的链状地带。这种现象表明,地理环境对音乐会产生直接的影响,不同的民族居住在"具有类似文化特质的区域"①的文化区,也会产生类似的音乐形态。由此可见,"音乐行为作为人类的实践活动之一,与地理环境之间有着比其他文化现象更为密切的关系"。②

中国的维吾尔族主要聚居在新疆,散居在北京、湖南、河南等其他省区。中国新疆维吾尔木卡姆艺术是我国第一个被联合国教科文组织列入世界级"人类口头和非物质文化遗产"名录的中国少数民族民间音乐。"木卡姆"这一语汇为阿拉伯语,在不同的国家、地区及民族中有着众多不同的称谓和译名,如玛卡姆、卡拉姆、多尔、拉格等。对于木卡姆具体的含义,专家学者有不同的观点,如位置、曲调、旋律、规则、调式等多种含义,它在现代维吾尔语中的含义是大型套曲。维吾尔木卡姆研究专家周吉先生对新疆维吾尔木卡姆的诠释为:"具有调式和旋律类型意义的,以节拍和节奏型的变化为主要发展手法的,融叙诵歌、叙事歌、器乐曲、歌舞曲于一体的大型古典套曲。"③

维吾尔木卡姆根据其流传地区和音乐形态的不同,大致可以划分为十二木卡姆、刀郎木卡姆、吐鲁番木卡姆与哈密木卡姆,其中十二木卡姆是各

---

① 司马云杰. 文化社会学[M]. 山东:山东人民出版社,1987:250.

② 乔建中. 土地与歌[M]. 山东:山东文艺出版社,1998:259.

③ 周吉. 中国新疆维吾尔木卡姆音乐[M]. 北京:中央音乐学院出版社,2008:5.

类维吾尔木卡姆中结构最为庞大和复杂、最具有代表性的艺术形式,它流传于新疆南部喀什、和田、莎车、阿克苏、库车一带及新疆北部伊犁地区;刀郎木卡姆主要流传在“刀郎人”聚居的“刀郎地区”,分布在塔里木河两岸的块块绿洲之上,大都集中在阿瓦提、巴楚、麦盖提三县以及邻近的莎车县;吐鲁番木卡姆则流传在新疆中部的山间盆地——吐鲁番地区,主要集中在鄯善县、托克逊县与吐鲁番市;而哈密木卡姆主要流传在新疆东部的哈密地区。新疆维吾尔木卡姆音乐形态的突出特征是多种律制、调式、节奏、节拍并存,曲式庞大,结构复杂,其中既有板式变化,又有曲牌连缀,显现出波斯—阿拉伯与中国的中原音乐文化有着密切的联系。每种类型维吾尔木卡姆的音乐结构有所不同,其中最具代表性的十二木卡姆是将器乐、歌曲和舞蹈融为一体的大型套曲,其他三种木卡姆的结构与其相比较则稍显简单;维吾尔木卡姆中多使用复合节拍、混合节拍和增盈节拍;其唱词的内容博大精深,可谓是一部反映维吾尔社会和民众精神的百科全书,它既有历史故事、哲人箴言、民间故事等,又有普通维吾尔民众抒发自己情感的爱情歌曲等。因此,木卡姆在维吾尔人的特定文化语境中,蕴含的语义不仅仅是音乐艺术,更是“包容文学、音乐、舞蹈、说唱、戏剧乃至民族认同、宗教信仰等各种艺术成分和文化意义的词语”。[①]

因此,本书中的新疆维吾尔木卡姆不同于其他地区和民族的木卡姆,它是集“歌诗”“舞蹈”“音乐”三位为一体的综合性艺术,是维吾尔族在长期的生产和生活实践中编创的凝聚维吾尔人民族智慧的艺术结晶体,这种综合性音乐艺术形式内容广泛,涉及维吾尔社会生活的各个方面。本书中更倾向于将维吾尔木卡姆定性为一种文化艺术,即它既含有音乐、舞蹈、歌唱、戏剧等内容和形式,又有文学的特色,有着完整性、多样性、综合性、即兴性与民众性等的特征。维吾尔木卡姆由维吾尔族人民创造、传承至今,深受维吾尔民众的喜爱,承载着该民族的民族精神、民族文化与民族性格等,印刻着该民族的发展历史和民族智慧。

(三)教育传承

“教育”是“培养人的一种社会活动,是承传社会文化、传递生产经验和

① 中国新疆维吾尔木卡姆艺术申报工作组.《中国新疆维吾尔木卡姆艺术》申报书[J].新疆艺术学院学报,2005(4):1.

社会生活经验的基本途径。”[①]广义的教育包括学校教育、社会教育和民间教育等所有能够培育人、影响人的活动，而狭义的教育专指学校教育。

“传承”是个在教育学、文化学、民俗学等学科中使用频率很高的一个词语。古汉语中的“传”一般指知识的传授，韩愈在《师说》中言“师者，所以传道授业解惑者也”，其中的“传”就是指传授知识；而“承”有继承、继续之义，《后汉书·儒林传赞》中曰：“斯文未陵，亦各有承。”[②]由于“传承”在古汉语中长久地分离使用，致使今人在《辞源》《辞海》《汉语大词典》等工具书中都找不到该词条，只有在商务印书馆1996年版《现代汉语词典》中有对“传承”的简短解释，即“传授和继承”。[③] 由此可以得知，传承的本质就是文化的延续。

“教育传承”这一概念未被载入辞书之中，却被人们广泛使用，已成为社会习惯用语上的概念。本书认为，人类在教育传承中进行着各种社会文化要素的交接，从事着文化的生产和再生产，因此教育的传承过程本身就是对受教育者进行教育和再教育的过程，其基本途径可划分为民间教育传承与学校教育传承。

民间教育是指与学校教育相对的，存在于普通民众在长期的生活、生产中所直接创造、传承与享用的一种指导学习者学习与发展的活动过程；而学校教育是“教育者根据一定的社会要求，有目的、有计划、有组织地对受教育者的身心施加影响，期望他们发生某种变化的活动”。[④] 两者是传承文化知识和技能的两条基本途径。

（四）教育人类学

“教育人类学”这一术语是西方舶来品，它是教育学与人类学的一门交叉性学科。教育人类学作为一个概念，最先是由19世纪中叶俄国教育学家乌申斯基提出，后经美国休伊特（Hewett）、蒙台梭利（Montessori）、斯宾德勒（G. D. Spindler）等人的发展，到1970年左右成为一门具有独特学术体系的

① 袁振国. 当代教育学[M]. 教育科学出版社，2004：4.

② 辞海编辑委员会. 辞海[M]. 缩印本. 上海：上海辞书出版社，1989：242，122.

③ 祁庆富. 论非物质文化遗产保护中的传承及传承人[C]//郝苏民. 西北各民族在行动. 北京：民族出版社，2006：193－194.

④ 袁振国. 当代教育学[M]. 北京：教育科学出版社，2004：4.

新学科。[1] 西方的教育人类学由于历史背景、文化特色、学术传统等的不同，形成了两种迥然不同的教育人类学学派：一派是注重田野工作的以英国和美国为代表的文化教育人类学；另一派是注重理性研究的以德国和奥地利等国为代表的哲学教育人类学。[2] 文化教育人类学派注重"田野工作"的研究方法，着重从各民族成员的不同文化背景与人及其教育的相互关系为切入点，考察不同社会的文化习得与传承是如何发生与发展的，在此基础上构建学科理论模式；哲学教育人类学派则采用哲学的与经验的研究方法，偏重于从哲学的高度以整个人类与教育为研究对象，把握人的本质和教育的本质。[3] 我国的教育人类学研究起步较晚，肇始于20世纪80年代初的少数民族教育研究中，研究的重点是异文化和跨文化教育。[4]

教育人类学的概念，截至目前，西方各教育人类学学派由于其研究方法和视角的不同，并未做出一致的界定。美国学者奥格布认为，教育人类学涉及多种学科的理论、方法论、实质性主题以及感兴趣的问题与方法，这些学科包括人类学、民族学、社会语言学和符号论等。[5] 德国学者博尔诺夫认为，教育人类学是把哲学人类学问题卓有成效地应用于教育学方面，是从人类学角度出发重新说明整个教育学的一种尝试。[6] 我国学者冯增俊等人认为，教育人类学（Educational Anthropology）是一门应用人类学的概念、原理和方法来研究教育，阐明教育作用于人类发展的基本原理以及特点的科学，是介于教育学和人类学之间的新兴边缘学科。[7] 滕星则认为，教育人类学是个内涵更加丰富的概念，它吸收了包括人类学、教育学、心理学、生物学、社会学、历史学、哲学、文化学等多学科的研究成果。[8]《当代社会科学大辞典》中的

---

① 冯增俊，万明钢. 教育人类学教程[M]. 北京：人民教育出版社，2005：33.

② 庄孔韶. 教育人类学[M]. 哈尔滨. 黑龙江教育出版社，1989：36－45.

③ 刘晓芳，洛毅. 简评西方教育人类学及其对中国教育的启示[J]. 南阳师范学院学报（社会科学版），2006(2)：115.

④ 滕星. 回顾与展望：中国教育人类学发展历程：兼谈与教育社会学的比较[J]. 中南民族大学学报（人文社会科学版）. 2006(5)：6－9.

⑤ Husen T, Postlethwaite T N. The International Encyclopedia of Education[M]. Pergamon, 1994.

⑥ 博尔诺夫. 教育人类学[M]. 上海：华东师范大学出版社，1999：23－24.

⑦ 冯增俊. 教育人类学[M]. 北京：人民教育出版社，2005：24.

⑧ 滕星. 回顾与展望：中国教育人类学发展历程：兼谈与教育社会学的比较[J]. 中南民族大学学报（人文社会科学版）. 2006，26(5)：5

“教育人类学”条目对教育人类学的对象做了更为详细的界定：“教育人类学主要通过研究人类出现以来的发展现状、人的种族分布与地理历史条件的关系，探讨人的身体和努力发展的特点、文化教育环境所起的作用、人类发展过程与文化教育背景的相互影响，人类在社会化和文化适应过程中表现的各种特点，以及如何将人类学的研究内容和研究方法运用于分析探讨各种教育结构和教育过程，目的在于更好地促进人类的发展和教育的进步。”[①]目前，教育人类学在我国还属于新兴学科，具有跨学科性。

教育人类学的学科意义在于运用人类学的方法来研究教育问题，探寻教育生产与人类发展的内在规律、推进教育研究模式的转型以及参与教育决策。教育人类学的理论分析模式纷繁复杂，有本质生成模式、教育传递系统分析模式、结构功能模式、系统共生模式、生态学模式、信息系统论模式、多元文化教育分析模式等等。教育人类学是运用人类学的整体论、相对论、过程论和情境论等核心原则，通过“深描”的个案微观方式以最终反观宏观的教育事象。[②]

本书在使用“教育人类学”概念时，采用的是文化教育人类学这一概念。文化教育人类学始终坚持的教育观念是，教育是一种文化传递的过程，教育变迁与文化变迁具有一致性和人是文化的人、人接受文化传递并适应文化变迁的过程。笔者在研究中基于如下三方面认识：其一，教育人类学是介于教育学和人类学之间的一门新兴的边缘学科；其二，教育人类学是一个主要吸收了人类学的概念、原理和方法，并借鉴教育学、心理学、生物学、社会学、文化学等多学科研究成果的学科；其三，从研究对象上看，教育人类学的对象是广义的教育，它不仅包括狭义的学校教育，也包含其他形式的教育传承与接受。

本书采用文化教育人类学的视野和方法，主要侧重于从文化视野的维度研究民族音乐教育中存在的问题，运用文化教育人类学的相关理论和方法，坚持文化生成历史性研究，通过深入实地考察维吾尔民众对木卡姆的认识程度、态度倾向以及维吾尔木卡姆的传承历史和传承实态形式等，试图构建一个符合这种民族音乐在当代教育传承的方式，尤其探索通过学校教育

① 当代社会科学大辞典编委会. 当代社会科学大辞典[M]. 南京：南京大学出版社，1995. 312.

② 冯跃. 一个“好孩子”的成长史：教育人类学的口述史研究[J]. 教育科学研究. 2005(7)：28.

传承民族传统音乐文化的可持续发展问题。

四、研究内容

维吾尔木卡姆是普遍存在于中国新疆维吾尔族聚居区的民族民间艺术,也是融“歌诗”“舞蹈”和“音乐”三位一体的综合性艺术文化。维吾尔木卡姆拥有悠久的历史与独特的地域特征,生成于维吾尔族的形成和发展过程中,既是维吾尔传统音乐文化的杰出代表,又是维吾尔族特有的且蕴含着民族精髓的具有教化性质的“百科全书”。2005 年 11 月 25 日,新疆维吾尔木卡姆艺术成为中国第一个被联合国教科文组织列入世界级“人类口头和非物质文化遗产名录”的中国少数民族民间艺术,从而更加凸显出其所具有的重要的历史、艺术和学术研究价值。当今,这一民族传统音乐文化虽依然根植于民间的土壤中,但随着社会经济、文化等多种因素的变迁,尤其在多元文化借助于现代传媒的剧烈冲击下,其身处的文化生态环境发生了巨大的改变,开始失去原有的生存土壤和空间,特别是其传承人处在断层的边缘。如何应对维吾尔木卡姆传承所面临的困境危机,更好地保护、传承和发展这一优良的民族民间艺术,是迫切需要研究的重要课题。

本书的主体设计拟突出“求实”与“求是”两个方面:“求实”是笔者利用曾长期生活在新疆的有利条件,多次深入到维吾尔族聚居地,选取 4 种类型的新疆维吾尔木卡姆的生存地点为调查场景,对这种民族综合艺术进行深入而详细的田野考察,以获得大量的第一手材料并进行归纳和梳理,尽可能完整地总结出维吾尔木卡姆文化传承的具体内容;“求是”则是以文化教育人类学、文化生态学、音乐人类学及音乐教育哲学等有关理论作为维吾尔木卡姆教育传承研究的基础,并将其纳入教育人类学的视野,全面概括维吾尔木卡姆传承的本体构成、当代传承方式和教育传承的可行性等,重点分析目前维吾尔木卡姆传承所面临的困境及其原因,并提出解决其传承困境的应对之策。

具体而言,本书研究的主要内容如下:

首先,本书以历史学、文化生态学、音乐人类学的视角,对维吾尔木卡姆的历史起源与发展、存在形态与本体构成、自然与文化生态环境等进行考察和描述。其中,还从宏观和微观两个层面对维吾尔木卡姆的生态环境展开分析,宏观层面主要是维吾尔族的自然生态环境,微观层面涵盖了维吾尔民

众的文化生态环境,这两个层面相互支撑,共同构成维吾尔木卡姆传承赖以依存的文化生态系统。同时,以笔者在该地区的多次田野考察为依据,从音乐人类学的视角对维吾尔木卡姆的种类构成、音乐形态、唱词特征等进行文化方面的理论分析,使之不再是单纯意义上的一种音乐形态而是具有较强文化印记表征的客观存在形式。

其次,本书紧紧围绕维吾尔木卡姆的教育传承这一主题,运用问卷调查和教育人种志的研究方法,对维吾尔木卡姆的整体文化空间、社会各界对学生学习木卡姆的支持态度以及维吾尔木卡姆 4 种类型存在于新疆地区的传承实态形式进行深入的田野考察。通过调查显示,维吾尔木卡姆在传承与传播的过程中,对维吾尔民众的智力和非智力因素、获取知识的广度和深度,以及对维吾尔人的全面发展和维吾尔社会的进步等都产生了深刻的影响。维吾尔木卡姆的传承虽仍存在于民间,但就传承渠道而言,原生态的传承方式已与当代社会大背景密切结合,从而发展、演变成为师徒传承、社会民俗中传承、木卡姆传承中心传承与学校教育传承等实态形式。本书将前三种统称为民间教育传承,后一种称为学校教育传承,并对这 4 种传承实态分别从传承内容、传承过程、传承特点等方面做深入而具体的解析。特别是用有力的数据材料和质性资料论证维吾尔木卡姆在当今学校教育传承的必要性与可行性,以期全面揭示维吾尔木卡姆在当代语境中文化教育传承的选择机制。

最后,本书着重分析维吾尔木卡姆学校教育的传承问题。通过对教育人类学的文化传递理论等相关理论阐释,从多个维度分析维吾尔木卡姆在当代传承必须纳入到学校教育的重要性,进而提出对这一民族民间音乐文化的传承与保护的教育应对之策。特别尝试性地构建了一个以学校教育和民间教育相互依托的开放性的维吾尔木卡姆教育传承方式,并在此基础上提出了民族学校的音乐教育教学有效传承维吾尔木卡姆的"歌""舞""乐""赏"四位一体的教学形式,培养具有"双重乐感""四会"应用复合型的民族音乐教师,从而为其他与维吾尔木卡姆有着类似境遇的民族音乐的传承与发展提供借鉴与启示。

第一章　维吾尔木卡姆传承现状的田野研究方案设计

维吾尔木卡姆是维吾尔族传统文化的核心组成部分，它承载着维吾尔民族祖祖辈辈的历史与文化，是流动着的活的音乐艺术。如果要对维吾尔木卡姆进行研究，仅依靠一些历史文献资料与现有的研究成果去做出客观的分析和科学的论断还远远不够。因为有许多因素都对维吾尔木卡姆起着一定的影响，例如现代科学技术的不断发展，经济和社会的快速进步，以及各个民族之间交流日益频繁与迅速等。但是，这些影响对维吾尔木卡姆的发展到底起什么样的作用？维吾尔木卡姆是否发生了变化，又发生了什么样的变化？……诸多问题都需要我们走进田野，与维吾尔民众同吃同住，融入他们的生活当中，与他们对话、沟通，体验和观察其日常生活，才有可能找到答案。所以，本书的主要任务是：全面、细致地了解维吾尔木卡姆当前的生存状况、原生传承实态以及赖以生存和广泛流传的地域的文化生态环境；考察维吾尔木卡姆在学校教育中的传承，了解在新的文化环境下维吾尔木卡姆的生存状态以及其生存的空间，并在此基础上与维吾尔木卡姆原生传承进行对比，分析其优劣，进而为更加有效地、合理地、科学地制定有关通过教育保护和传承维吾尔木卡姆的愿景提供翔实而客观的依据。同时，通过田野调查了解维吾尔木卡姆在当代社会中的具体传承途径与方式，以及生活于其中的维吾尔族内部不同人群对它的认识情况、兴趣和态度等，从而对导致维吾尔木卡姆传承困境的影响因素以及传承过程中存在的问题做深入、细致的解析，以厘清维吾尔木卡姆符合当代传承需要具备的要素及条件。

一、研究目的与研究意义

(一)研究目的

维吾尔木卡姆的传承问题是一个具有重要价值和值得关注的问题,本书基于保护和发展维吾尔木卡姆的视角,结合维吾尔木卡姆蕴含着维吾尔人的民族智慧与民族精神,具有传承维吾尔族文化的功能,面对其在当今社会濒临灭绝的现实状况,尝试通过发挥现代学校教育的功能,以解决维吾尔木卡姆传承的问题。为此,本书的研究目的确定如下:

(1)了解维吾尔木卡姆的本体构成,揭示其背后的民族文化精神;

(2)掌握维吾尔木卡姆的传承实况,分析其传承困境之原因;

(3)关注维吾尔木卡姆的原生态传承,挖掘民间教育传承之方式;

(4)结合维吾尔木卡姆的教育价值,考量教育传承的必要性与可行性;

(5)聚焦新疆民族音乐教育的现实境遇,探讨学校教育传承之方式。

(二)研究意义

(1)本书对于保护和传承新疆维吾尔木卡姆具有重大的现实意义,有助于解决现代木卡姆传承所面临的传承人断代、缺乏文化传承场所、民族音乐断流、功能转换所带来的传承困境等问题,以达到有效、合理地传承和保护维吾尔族木卡姆的目的。因为这不仅仅有利于促进新疆维吾尔木卡姆本身的发展,还有利于保护我国的非物质文化遗产。

(2)教育理论应该来源于教育实践,并最终服务于教育实践。本书以维吾尔木卡姆为个案,从教育学的角度回答民族音乐传承的有关问题,以解决新疆民族音乐教育传承本土少数民族音乐文化的问题;同时,以期对其他有着类似境遇的少数民族音乐的传承和保护起到借鉴作用,进而推动少数民族音乐教育的和谐发展。

(3)基于教育人类学的视野,对我国维吾尔族“内生的”“本土的”音乐教育现象和民族音乐教育问题开展研究,并结合我国对民族音乐教育发展的要求,探究民族音乐发展和教育传承的实践路径,为优秀的少数民族传统音乐纳入学校教育、民族音乐教育改革以及构建我国民族音乐教育体系找寻更多的坚实的依据。

(4)本书选择具有典型代表性的少数民族艺术事象之一的新疆维吾尔木卡姆艺术为个案,从教育人类学的视角和方法对这个处于濒危状态、急需要保护的民族音乐进行教育研究,不仅仅是对现有维吾尔木卡姆研究的丰富和深化,也是为民族音乐的传承以及在民族音乐教育中认识、传承、开发民族音乐提供一定的理论依据,进而拓展和丰富音乐文化传承与音乐教育方向的研究内容。

二、研究方法与研究内容

"工欲善其事,必先利其器。"对研究方法进行恰当设计与应用,是顺利开展研究并达到预期目标的必要条件之一。针对本书所涉及的内容,为了保证研究质量和研究进度,在具体研究过程中将综合运用文献研究法、教育人种志、问卷调查法等方法。

(一)文献研究法

文献研究是指收集、查阅、鉴别和整理有关文献资料,并通过对文献资料的分析和研究,获得该研究领域的信息,继而归纳和总结前人的研究成果和研究经验,为开展更深入的研究活动奠定资料和经验基础。

本研究将通过各类图书馆和各类网络资源,查阅国内外相关研究领域的各种专著、学术论文和地方志等文本,搜集大量的文献资料,继而对文献资料进行整理、提炼、消化和吸收。尤其对与本论题相关的研究文献进行分析与阐述,了解已有研究的现状,厘定研究对象与问题,明晰研究意义与目的,为本书提供理论和实践上的借鉴。

文献研究法主要运用于收集与研究相关的第一手文献资料。收集的资料内容主要包括:

(1)国家及新疆教育行政部门颁布的与民族音乐教育相关的政策文本;

(2)民族音乐教育理论与实践研究的文献资料;

(3)从教育学视角对民族音乐传承民族文化的研究的学术方面的资料;

(4)新疆维吾尔族的历史、文化、经济、政治、宗教、人口、语言、习俗和地理环境等方面的文献资料;

(5)新疆维吾尔木卡姆的核心研究文献与相关资料。

全面搜集以上资料的目的,是为开展田野调查提供背景支持;在研究工作的实施过程中有选择地、合理地利用这些文献材料,是为了更深入地开展本课题的研究。

(二)教育人种志

教育人种志(人种志亦称为民族学)是教育人类学的主要研究方法,是运用人种志的研究方法来研究教育活动问题。教育人种志致力于“研究教育行为发生的文化背景,并依据相关的线索如历史演进、文化背景、自然生态、组织结构、族群习俗、象征符号、人际关系等构成社会生活的各种各样的元素展开研究,分析和判断教育行为的发生机制,做出适切的解释”。①

运用这种方法的过程是:通过周密的、系统的观察、记录,参与到被考察对象的日常生活中收集一手资料,获得重要的直接经验;从事的这项活动被称为田野工作,是获取研究资料最基本的途径,也是经过专门训练的教育人类学工作者亲自进入民族地区,通过直接观察、具体访问、住居体验等方式获得第一手研究资料的过程。② 其中,访谈和观察是教育人种志的主要方法。

访谈是在获得了一些信息后对所要调查的问题进行的“深描”。本书主要是在文献研究、问卷调查的基础上对研究对象所在地的主要社会群体,如新疆木卡姆艺人、新疆木卡姆传承保护中心的工作人员、维吾尔族民众的访谈和各级各类学校中的音乐教师、管理人员、学生代表、学生家长等进行的访谈等。访谈前应尽量取得访谈者的信任,尽量在非正式场合进行。这种方法主要运用在个人访谈和小型座谈会上。

观察主要用于认识和掌握存在在观察点所在社区的缄默的知识以及人们实际的行为和态度,以便对问卷和访谈所获资料进行补充或修正,包括参与性观察和非参与性观察。参与观察融合了不同的研究方式或策略,在研究过程中,综合运用不同的研究技巧的方法。参与观察是实地调查中的一

① 冯增俊,万明钢.教育人类学教程[M].北京:人民教育出版社,2005:101.

② 庄孔韶.人类学通论[M].太原:山西教育出版社,2002:247 - 248.

种形式，即研究者作为行为者[1]参与被研究的事件，其最主要的研究工具是研究者本身。本书采用参与观察中的不完全参与、结构式、直接观察方法[2]深入到新疆维吾尔木卡姆存在的地区、新疆各类传承木卡姆代表性的学校进行观察。在观察过程中研究者尽量与被观察者建立良好的关系，取得被观察者的信任，从而获得真实和有效的资料。

本书田野调查的主要地点在新疆维吾尔自治区的各个木卡姆传承保护中心、维吾尔木卡姆传承地、新疆各级各类学校等。教育人种志主要运用于开展田野工作时收集与研究相关的各种一手资料，收集的内容主要包括：

(1)不同的维吾尔民族聚居地区的民众对维吾尔木卡姆的认知和掌握程度；

(2)融入维吾尔民族的日常生活中，观察其实际的行为态度；

(3)深入观察和了解新疆维吾尔木卡姆传承的各种途径与方式。

(三)问卷调查法

问卷调查法主要用于补充其他研究方法的不足，了解被研究对象的背景资料和基本态度，及时地收集相关信息。这一方法是对所要调查问题获得大量相关信息的一种快捷、“浅描”的方法，也是调查者根据一套设计好的问题向被调查者搜集资料的方法，本书中的问卷调查法，主要以分层抽样和简单随机抽样[3]相配合使用。本书根据调查对象的年龄不同，将问卷设计分为学生问卷和成人问卷，以尽可能地提高问卷的信度和效度。问卷调查法主要以维吾尔木卡姆艺人、社会各层次人员及学校的学习者等为调查对象，发放调查问卷并分析维吾尔民众对维吾尔木卡姆的认知情况、情感态度、传承意向等相关问题。

---

① 巴比. 社会研究方法基础[M]. 8 版. 邱泽奇，译. 北京：华夏出版社，2002：241.

② 即不隐瞒自己的真实身份和研究目的，有事先制订好的提纲并严格按照规定的内容和计划，直接通过自己的感觉器官去进行观察。见张汝立，袁慧. 社会调查研究原理与方法[M]. 哈尔滨：哈尔滨工业大学出版社，1994：140－146。

③ 关于“抽样”的解释可详见[美]艾尔·巴比著、邱泽奇译《社会研究方法基础》(第八版)，华夏出版社. 2002，第 159－193 页。

(四)个案研究法

个案研究法是“针对单独的个人、群体或社会所进行的案例式考察,其主要目的在于描述,但也可以试着提出解释”。[①] 本书从维吾尔木卡姆所依存的社会历史、自然地理和文化生态环境以及起源、发展和传承实态,维吾尔木卡姆的主要音乐文化特征和在维吾尔族民众日常生活中的影响力,将维吾尔木卡姆引入到学校教育中传承与保护的必要性和可行性等方面进行实地调查,掌握第一手的真实材料和数据,运用个案分析的方法开展本课题研究,希冀能对新疆少数民族民间濒危非物质文化遗产——维吾尔木卡姆的传承和保护提供一个可供参考的研究思路和研究成果。

民族地区的民族音乐教育是不同于其他地区的特色所在。为此,本书通过理论与实践相结合,以维吾尔木卡姆的传承实态为例进行实地调查,试图探讨民族音乐教育中如何继承民族音乐文化的传承机制与实践指导,寻求民族音乐在民族音乐教育中的生存空间及其发展的可能性。在此将本书研究方法汇总如下(详见表1-1)。

表1-1 研究方法一览表

研究方法	文献分析法	访谈法	观察法	问卷调查法
研究目的	收集与民族音乐教育的相关文件、政策资料,对包括维吾尔木卡姆在内的民族音乐传承进行总体的考察分析。	根据被调查对象的答案收集客观实事资料,以准确地说明研究的某些问题。此外,对问卷做一定补充。	对新疆维吾尔木卡姆传承实态进行观察,包括:(1)以民间原生态为传承途径的观察;(2)以学校教育为传承途径的观察。	(1)维吾尔木卡姆的传承现状调查(木卡姆的族属、情感、功能的认知情况及知识的获得和传承的认知情况);(2)新疆维吾尔木卡姆的发展前景调查(各类群体对民族音乐教育传承民间音乐的态度、意见、体验、看法等)。

① 巴比.社会研究方法基础[M].8版.邱泽奇,译.北京:华夏出版社,2002:241.

续表

研究方法	文献分析法	访谈法	观察法	问卷调查法
研究对象	已有研究成果及历史文献。	相关政府部门工作人员，学校校长、教师、学生，家长及维吾尔民众、维吾尔木卡姆传承人。	缄默知识、实际行动、态度等。	相关政府部门工作人员，学校校长、教师、学生，家长及维吾尔民众、维吾尔木卡姆传承人。
研究工具	第一手资料收集	访谈提纲及信息收集工具，如录音、录像、记录。	研究者	调查问卷
研究实施	归类整理及分析	个人访谈及小型座谈会	记录观察结果	设计、发放、回收、统计

三、研究范围与抽样选取

为了使本书的问卷调查和田野调查材料具有较高的可信度和更广泛的代表性，全面、客观、真实地掌握维吾尔木卡姆的生存和传承现状，笔者对在调查研究过程中所涉及的调查地点、调查路线和问卷发放的地点与被试对象等，都做了细致、周密的思考，经过斟酌后确定以下研究范围和抽样选取。

（一）问卷调查的范围与抽样选取

（1）在对问卷调查范围的选择上，以维吾尔木卡姆研究专家的调查范围为参照，根据前期在文献搜集和田野工作中所了解到的维吾尔木卡姆在新疆维吾尔自治区境内的分布情况进行综合考虑，最终选择问卷调查的范围涵盖新疆的南疆、北疆和东疆，分别为新疆维吾尔自治区的乌鲁木齐市、喀什地区（喀什市、叶城县）、阿克苏地区（阿克苏市、新和县）、哈密地区（哈密市、天山乡、花园乡、陶家宫乡、五堡乡）、吐鲁番地区（吐鲁番市、鄯善县、七克台镇、鲁克沁镇）、伊犁哈萨克自治州。除乌鲁木齐市外，每一个地区均保留有独具地方特色的维吾尔木卡姆的原生形态。以上调查地点的选择原则

有两个:一是囊括了维吾尔木卡姆中各类地方木卡姆;二是兼顾了城乡差别。为了掌握原生地和流传地以外地区人们对维吾尔木卡姆的认知情况和态度倾向,乌鲁木齐市也被选入此次调查的范围。

(2)在调查对象的选择上,被调查对象层次全面,被调查人群包括学校的教师、学生以及各类职业的社会人员,其中学校有大学、中学和小学。具体调查对象构成如下:大学主要是新疆师范大学、伊犁师范学院、新疆教育学院;中学主要是乌鲁木齐市第二十中学、乌鲁木齐市第二中学、喀什叶城县第二中学、喀什市第二十三中学、哈密市第一中学、鄯善火车站镇中学、鄯善县七克台镇中心学校、阿克苏新和县第一中学、伊宁市第七中学;小学主要是乌鲁木齐市第三十小学、乌鲁木齐市第四十四小学、喀什市第八小学、哈密花园乡第一小学、吐鲁番鲁克沁镇木卡姆小学、吐鲁番鲁克沁镇中心小学。参与问卷调查的主要被调查人员有学校的学生、音乐教师及管理人员和新疆非物质文化遗产保护中心人员、维吾尔木卡姆艺人、哈密非物质文化遗产中心表演队成员等。

(3)因为研究的主题是维吾尔木卡姆传承问题,其本体就具有民族特性,所以被调查者中除了少数专家学者和管理者是其他民族成员之外,其余的均为维吾尔族。学生问卷的调查对象主要集中在小学五年级与六年级的学生中,中学生问卷主要发放在初二年级和高二年级,大学生问卷主要发放在民族预科一年级中、文理科兼有。成人问卷主要发放至以下群体:一部分是新疆艺术研究所举办的非物质文化遗产学习班的学员,对参加培训的全疆非物质文化遗产保护中心的部分工作人员进行了调查;另一部分是对在新疆师范大学和新疆教育学院参加为期一个月的特岗教师岗前培训的各个专业的教师进行了问卷调查;其余的零散发放在公务员、私营企业、艺术团体等群体中。

(4)被调查者绝大多数是维吾尔族,但由于少部分维吾尔族从小就读于民汉合校或是汉语学校,致使不能够认识和掌握本民族的文字,由此设计了汉文问卷。在问卷发放的过程中,为了全面地了解维吾尔族学生了解维吾尔木卡姆的真实情况,也在个别的民汉合校和汉语学校中发放,目的一是掌握在接受汉语教育与母语教育的维吾尔族学生对本民族音乐文化的了解程度的区别,二是了解其他民族学生对于维吾尔木卡姆的认知情况和传承态度。

(二)田野调查的地点与调查对象

为了全面、客观、真实地掌握维吾尔木卡姆的生存和传承现状,笔者对田野工作过程中所涉及的调查地点、调查路线和调查对象都做了细致、周密的思考,经过反复考量,最终确定了以下田野调查的地点和对象。

(1)田野调查区域的选择。在调查地点的选择上,由于笔者曾长期生活和工作在新疆,在写作本书之前就进行过相关的研究工作,对于维吾尔木卡姆的传承情况有一定的了解,结合维吾尔木卡姆研究专家的调查范围为参照,对田野工作的调查地点与对象的选择等情况进行了慎重的综合考虑,最终选择田野调查的地点涵盖了新疆的北疆和东疆,分别为新疆维吾尔自治区的乌鲁木齐市、哈密地区(哈密市、天山乡、花园乡、陶家宫乡、五堡乡)和吐鲁番地区(吐鲁番市、鄯善县、七克台镇、鲁克沁镇)。哈密地区和吐鲁番地区均保留有独具地方特色的维吾尔木卡姆的原生形态,乌鲁木齐则拥有新疆唯一的一所开设维吾尔木卡姆演唱专业的高等艺术院校——新疆艺术学院。以上地点的选择,一是挑选了维吾尔木卡姆中有代表性的两种地方木卡姆,二是兼顾了城市中高等院校学校教育的情况。

(2)田野调查地点的确定。田野调查地点涉及各级各类学校,新疆维吾尔自治区、哈密与吐鲁番非物质文化遗产保护中心,哈密与吐鲁番文体局,维吾尔木卡姆艺人,新疆木卡姆歌舞团,哈密非物质文化遗产表演队等。笔者曾长期在新疆的高等师范院校工作,对新疆高校中专业音乐教育的情况比较了解,故将田野调查的地点直接选在新疆艺术学院。新疆普通学校的调查地点为乌鲁木齐市第二中学、哈密市第一中学、鄯善火车站镇中学、鄯善县七克台镇中心学校、乌鲁木齐市第三十小学、乌鲁木齐市第四十四小学、吐鲁番鲁克沁镇木卡姆小学、吐鲁番鲁克沁镇中心小学。

(3)田野调查对象的选取。本书田野调查对象包括各级各类学校的音乐教师、学生和不同职业的社会人员。因为研究的是维吾尔木卡姆传承问题,其本体就具有民族特性,所以被调查的访谈者中除了少数专家学者和管理者是其他民族成员之外,其余的均为维吾尔族。被访谈的对象有农民、工人、私营业主、艺人、干部、大学和中小学教师,以及小学生、初中生、高中生、大学生、硕士生等。调查对象成分复杂,人数较多,范围广泛,具有广泛的代表性。

四、研究进度与实施情况

为了对维吾尔木卡姆的传承现状有真实而深入的了解,笔者于2011年1月、7—8月,2012年7—8月,2013年5—6月、11—12月,2015年4月,数次深入到新疆维吾尔自治区维吾尔木卡姆存在的地方进行了实地调查。通过问卷调查掌握了当代维吾尔人对木卡姆的认知情况和对木卡姆传承的态度倾向等核心内容,在田野工作中全面地了解了它在现今社会中传承的各种形式。运用问卷、访谈、观察等方法,对维吾尔木卡姆的生存现状进行了调查。

(一)田野研究的进度

笔者早在大学期间对维吾尔木卡姆就已有一些肤浅的接触和认识,又一直生活和工作在新疆,在田野调查过程中可以说是先脱离开了书斋直接进入到田野,获得了更为直观的材料。自2011年1月20日起到2015年4月7日期间,先后数次到新疆维吾尔木卡姆流传的地区进行实地田野工作。并与此同时进行了大量的文献查阅及开展了田野工作,对新疆的4所高校、9所中学、6所小学的学生、教师以及专家学者等有关人群进行了问卷调查、访谈,并观摩新疆的各级各类的民族音乐教育教学,参与到维吾尔木卡姆生存的麦西热甫当中,全面掌握维吾尔木卡姆传承的各种样态。为了完成研究任务,将调查研究工作分为三个阶段进行:

第一阶段,进入哈密地区开展田野调查。田野工作主要在新疆哈密地区展开,时间为2011年1月、7—8月,2011年1月可谓是初入田野,去了哈密的陶家宫乡,观赏到哈密木卡姆最为淳朴的表演,感受到了维吾尔木卡姆的魅力。之后,同年7—8月再次去了哈密地区,扩大了调查的范围。除以上两个点外,还去了花园乡、天山乡和五堡乡。这一时期主要做的事情是设计了哈密木卡姆调查采访对象情况调查表,对木卡姆老艺人、传承人、歌舞团的团员以及相关人员进行了访谈并进行了记录。

第二阶段,进入伊犁开展田野调查。田野工作主要在新疆伊犁哈萨克自治州,时间为2012年7—8月。伊犁哈萨克自治州虽然哈萨克族较多,但是新疆一直都是多民族共存的地域,这里也是古典十二木卡姆的所在地。

在这一阶段主要以伊宁市和奎屯市为两个中心,到市、县级的教育局、学校、社区等地走访和考察。并将前一阶段的情况调查表进行了修改,形成了调查问卷的第一版本,在访谈的同时进行了发放和回收。

第三阶段,进入乌鲁木齐和吐鲁番地区调查。调查工作主要在新疆乌鲁木齐和吐鲁番地区,时间为2013年5—6月、11—12月,2015年4月。这一阶段是最为繁忙和重要的阶段,主要工作有:一是将前两个阶段的问卷又进行了修改,并发放了83份预测卷,回收统计后,针对存在的问题又征求了专家的建议和意见后进行了修改。随后又发放了第二次测试卷,共230份,继而对问卷做了最后的修改、定稿并进行了信度的检验,问卷同质信度0.89。二是开始在全疆范围内有组织、有计划的大面积发放问卷,通过电话、电子邮件、信函等方式与喀什地区、伊犁地区、哈密地区、吐鲁番地区的老师联络,告知要做调查问卷的份数、人群、年级、答卷和回收问卷等要求,将问卷发给他们,在问卷回收后邮寄给笔者,于6月18号将问卷全部收回并开始进行录入数据库的工作。三是在乌鲁木齐和吐鲁番发放问卷的同时,随机访谈了专家、学者、木卡姆艺人、学生和学校的教师。着重了解现代学校教育中关于维吾尔木卡姆传承的情况,深入新疆艺术学院和吐鲁番鲁克沁镇木卡姆小学,了解他们的课程安排、教学过程、教材的使用和授课情况并进行了听课,掌握了大量的宝贵的一手资料,形成了直观的深刻印象。

(二)田野研究的实施情况

调查是建立在文献研究的基础之上,以田野工作为先导,在初步掌握了维吾尔木卡姆的原生传承样态及方式后,继而以问卷法和访谈法而展开。其中,问卷法是一种“浅描”的方法,可以较快捷地获得大量的维吾尔民众对木卡姆的认知情况和态度倾向的有关信息;访谈法是对所要调查问题所进行的一种“深描”,用以收集维吾尔木卡姆研究领域和音乐教育领域专家对维吾尔木卡姆传承情况的分析和意见;文献研究的结果、问卷法获得的数据、访谈法得到的资料加上在田野工作时所直接观察到的情况共同构成了本文的研究方法。

运用问卷、访谈、观察等方法,从维吾尔族的生活和学校教育两个方面,对维吾尔木卡姆的生存现状进行深入调查(因每种研究方法都有其不足之

处,故将几种研究方法配合使用),进而得到较为完善的全面的调查结果。文献研究法主要是通过各级各类图书馆、网络资源、文化站、非物质文化遗产保护中心和学校等地搜集大量有关维吾尔木卡姆音乐本体以及传承方面的文献资料,了解维吾尔木卡姆的历史、传承实态、文化生态环境等内容。这是前期的基础性研究工作,而重点工作是田野研究。

1. 运用问卷调查法

第一,问卷调查的主要目的是要了解被试人群对维吾尔木卡姆的认知程度、喜好程度、掌握程度、传承态度、获知途径等。

第二,问卷调查的主要内容包括被试人群对维吾尔木卡姆艺术本体的了解、掌握和喜好程度,被试人群对木卡姆传承的态度,被试人群对将维吾尔木卡姆纳入到学校教育中的态度等方面。

第三,问卷调查的发放地点与实施过程。第一步,问卷发放的具体地点。问卷分为成人部分和学生部分,其中学生问卷按照阶段分为三个部分:小学生、中学生和大学生问卷;成人问卷采用简单随机抽样进行调查,涉及的职业有公务员、教师、个体、工人、木卡姆艺人等,此外还对新疆木卡姆歌舞团、新疆艺术学院、哈密非物质文化遗产表演队以及一些以营利性质的私人歌舞团等人员。学生问卷主要是在小学、中学和大学中以班级作为抽样的基本单位进行调查。学生问卷主要在以下学校进行发放:大学生问卷主要发放点为新疆师范大学、伊犁师范学院、新疆教育学院;初、高中学生问卷主要发放点为乌鲁木齐市第二十中学、乌鲁木齐市第二中学、喀什叶城县第二中学、喀什市第二十三中学、哈密市第一中学、鄯善火车站镇中学、鄯善县七克台镇中心学校、阿克苏新和县第一中学、伊宁市第七中学。小学生问卷主要发放点为乌鲁木齐市第三十小学、乌鲁木齐市第四十四小学、喀什市第八小学、哈密花园乡第一小学、吐鲁番鲁克沁镇木卡姆小学、吐鲁番鲁克沁镇中心小学。上述所有中小学校的调查地点,均使用维吾尔语或双语授课;高等院校中的样本均主要选择的是在校就读的民族预科一年级的维吾尔学生。第二步,问卷发放的实施过程。问卷调查部分的工作主要体现在将事先设计好的问卷,在选择好的调查地点、联系好做问卷的时间后,将问卷集中发放、集体作答、集中收集的这一调查过程。问卷发放主要是笔者自己做、辅以学生配合,少部分问卷是委托联系好的学校教师按照笔者的要求进行发放并回收,之后将问卷发放、回收的数量、做问卷过程中的影像等资料

反馈给笔者。具体情况如下：

笔者亲自在乌鲁木齐市的两所大学、两所中学、两所小学以及新疆非物质文化保护传承中心，哈密地区等发放和回收问卷，这一过程主要是由阿不都·克尤木老师、谢秋景老师及李丹和张梦羽两名学生协助我共同完成。伊犁师范学院问卷调查的发放和回收是由伊犁师范学院韩天成老师协助完成。喀什地区叶城县第二中学的问卷调查发放和回收是由叶城县第二中学的鞠文波老师协助完成的。喀什市第二十三中学、喀什市第八小学的问卷调查发放和回收是由新疆教育学院的阿不都·克尤木老师协助完成的。吐鲁番鲁克沁镇木卡姆小学、吐鲁番鲁克沁镇中心小学问卷调查的发放和回收是由吐鲁番鲁克沁镇木卡姆小学的音乐教师阿巴斯·阿吾提老师协助完成的。以上委托他人发放的问卷，均是根据当地各个学校、班级的具体情况，并按照笔者的要求当场统一集中发放、作答、回收，以确保问卷的回收率。

第四，问卷样本的基本情况。此次问卷调查发放问卷 4 822 份，回收有效问卷共计 4 587 份，回收率为 95%。回收的有效问卷中涉及维吾尔族、汉族、哈萨克族、柯尔克孜族、回族等民族成分，为了便于分析和阐释问题，将维吾尔族以外的民族统一称为其他民族（这两类被试的人数及百分比见表 1－2）。

表 1－2 被试的民族构成情况

民族／被试类型	维吾尔		其他	
	人数（人）	百分比（%）	人数（人）	百分比（%）
小学生	883	19	135	3
中、大学生	2027	44	178	42
成 人	691	15	673	15
合 计	3 601	78	986	22

本次被试男女比例为：小学生男、女性别比例为 52∶48，中、大学生男、女性别比例为 41∶59，成年人男、女性别比例为 32∶68；民族构成及男女人数，两类被试具体的男女人数构成见见表 1－3。

表 1－3 被试男女比例情况

民族 被试类型	维吾尔		其他民族	
	男	女	男	女
小学生	455	428	74	61
中、大学生	846	1181	58	120
成　人	217	474	220	453
合　计	1 518	2 083	352	634

2. 运用访谈法

第一,访谈的目的、对象与方式。访谈的目的是为了在对通过文献和问卷获得一些信息后更进一步地了解有关维吾尔木卡姆的文化内涵、社会价值、功能、传承中出现的问题以及发展方向等一系列的问题。访谈的对象主要分为以下几类:一是维吾尔木卡姆专家,例如新疆非物质文化遗产保护中心、新疆维吾尔木卡姆艺术团、木卡姆国家级传承人等;二是教育政策的制定者、管理者,例如新疆教育厅体育卫生艺术教育处、学校校长、各个级别的音乐教研员等;三是各级各类学校中传授维吾尔木卡姆的实践者,例如音乐教师、舞蹈教师、声乐教师等;四是各层次的在校学生;五是学生家长、社会中的普通群众、表演团体中的演员等。访谈最关键的要点是尽量取得被访谈者的信任,能在轻松、愉快的情境下进行,为此,笔者进行访谈时经常是在非正式的场合进行,如在吃饭时或以聊天的方式进行。访谈提纲提前已经拟定好,但是在持续长达两年的过程中屡次对提纲进行了调整,根据被访谈人员的情况会有选择地提问。在访谈现场用录音笔进行录制,同时用笔记下关键性的信息。

第二,访谈的主要内容。访谈的内容根据被访谈对象的不同会有不同的侧重点。对学生进行访谈主要是对维吾尔木卡姆的认知、掌握情况以及是否愿意学习等方面;对学生家长及普通社会民众的访谈主要侧重于是否愿意让自己的孩子在学校中学习维吾尔木卡姆等问题;对教育的管理者和教育政策的制定者多会问及对维吾尔木卡姆传承的态度倾向和是否同意通过学校教育这个途径进行传承等;对各级各类学校的相关教师访谈内容的侧重点在于其是否掌握了足够的关于维吾尔木卡姆的知识,能否胜任课堂教学以及是否愿意在教学中教授此类的教学内容,学生对在学校学习维吾尔木卡姆的意愿强度等;对最重要的群体之一的维吾尔木卡姆专家的访谈

内容最多,主要涉及维吾尔木卡姆的发展历史、文化内涵、社会价值和功能、传承现状、发展趋势等。

3. 采用参与观察法

在田野工作过程中,笔者尽可能地做到与被调查对象多沟通、多交流。笔者去了维吾尔木卡姆流传的地方,亲身感受其赖以生存的文化生态环境;观摩维吾尔木卡姆原生态、家庭、社会和学校的多种传承方式;观看、参与到维吾尔木卡姆表演的各种场合中去,例如各种麦西热甫或是白孜麦聚会。[①] 笔者在新疆生活了30多年,对维吾尔木卡姆耳闻目染已久,在这两年中,多次参加了婚礼麦西来普、割礼麦西来普等,观看了多个团体的演出,积累了大量的、丰富的一手资料。

4. 调查工具的使用

在田野工作的过程中,笔者使用了两个版本(汉文版和维文版)的3份问卷,包括成人问卷,中、大学生和小学生问卷,并针对不同的访谈群体设计了5份访谈提纲。在调查过程中使用的设备主要有录音笔、照相机、摄像机以及笔记本电脑等。

5. 调查数据的处理

在对调查数据的分析上,笔者根据问卷题目中的不同类型选用不同的分析方法,选择题部分使用SPSS 20.0(中文版)统计软件进行描述统计分析,开放性的题目和访谈的内容则采用定性方法的分析。整个研究的数据分析使用定量与定性相结合的方式。

通过历时数年的调查,收集了大量翔实的资料,其中照片上千张,访谈录音数百个小时,从而较全面地掌握了维吾尔木卡姆在新疆主要流传地区的传承情况以及在学校教育中的状况,为本书的论证提供给了丰富的、扎实的材料和依据。

---

① 麦西热甫是维吾尔族民间大型群众性娱乐聚会,包括歌舞、餐饮及各种游戏等丰富的内容;白孜麦是维吾尔族民间以餐饮和自娱性歌舞为主要内容的中、小型聚会。

第二章　维吾尔木卡姆的历史变迁与基本特征

据新疆维吾尔自治区统计局公布的资料显示：截止到2011年底，新疆境内已有53个民族成分。[①] 其中，世居民族13个，分别是维吾尔族、哈萨克族、汉族、回族、塔吉克族、柯尔克孜族、锡伯族、蒙古族、满族、乌孜别克族、俄罗斯族、达斡尔族、塔塔尔族等。新疆总人口为2 208.71万人，其中少数民族人口1 364.29万人，占总人口的61.77%；维吾尔族人口1 037.04万人，占总人口的46.95%，是新疆13个世居民族之中人口最多的民族。[②] 维吾尔木卡姆就产生并存在于维吾尔人的生产实践和日常生活中，并随着维吾尔人生产和生活方式的改变而发生变迁。

一、维吾尔木卡姆的历史溯源及其变迁

木卡姆是广泛存在于包括我国新疆维吾尔自治区的中亚、西南亚、北非等地区以绿洲农耕为主要生产方式的一种民族民间音乐文化现象。“木卡姆”这一语汇为阿拉伯语，在不同的国家、地区及民族中有众多不同的称谓和译名，如埃及称“多尔(dor)”，克什米尔称“卡拉姆(karam)”，印度、巴基斯坦称“拉格(raga)”等，我国的维吾尔语通常译称“木卡姆”(Mukam)。我国新疆维吾尔木卡姆不同于其他地区和民族的木卡姆主要在于它是集“歌诗”“舞蹈”“音乐”三位一体的综合性艺术。新疆维吾尔木卡姆是维吾尔族在长期的生产和生活实践中编创的艺术结晶体，这种综合性艺术形式内容广泛，涉及维吾尔社会生活的各个方面。

---

① 新疆维吾尔自治区地方志编纂委员会.新疆年鉴:2009(总第25部)[M].乌鲁木齐:新疆年鉴社,2009:1.

② 新疆维吾尔自治区统计局.新疆统计年鉴(2011)[M].北京:中国统计出版社,2011:96.

(一)维吾尔木卡姆的历史渊源

维吾尔木卡姆是普遍存在于中国新疆维吾尔族聚居区，是维吾尔族传统民间古典音乐，由“歌诗”“舞蹈”“音乐”三位融为一体的综合性艺术。对于维吾尔木卡姆的相关研究，首要任务是清楚地认识到其缘起与发展过程中的源与流。众多学者已经就维吾尔木卡姆的缘起与发展问题展开了探究，但是到目前为止，维吾尔木卡姆的源流问题依旧是木卡姆研究中的一个难解的问题。

有关维吾尔木卡姆的历史源流的看法，笔者所见的辞书上有下面这样的几种观点：

第一，《中国音乐辞典》：“木卡姆历史悠久，它的出现，早于15世纪，是在长期历史中由许多知名艺人和无名歌手所创作和积累的。”①

第二，《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》：“15世纪已盛行于新疆各地。”②

以上两种观点都是来自比较权威的工具书，但对新疆维吾尔木卡姆的确切起源似乎尚难定论，只能得知新疆维吾尔木卡姆至迟在15世纪时已经出现。我们还得借助于史籍或是根据现有的考古发掘出的实物，在其中寻找想要得到的答案。虽然我国的史籍资料非常丰富，考古出土的文物很多，但是在探究木卡姆缘起的问题时，却发现处于一个很尴尬的境地：没有足够的历史文献和相关的出土实物作证，特别是古代的音乐文本和音响资料。维吾尔木卡姆音乐文化，实为多层面结构而存在，然而其多层面性也显示了其多源性，所以必须得从这种音乐文化的整体上，从多学科、多视角、全方面地探究其缘起。如果仅仅从一个层面对它进行探究，做出的结论必将是造成“文化断裂”的错误判断。根据做田野调查时哈密的花园乡和天山乡、吐鲁番的鲁克沁镇、喀什的叶城县等木卡姆传承人的讲述，以及现有的文献记载与已有研究的陈述，维吾尔木卡姆的缘起归结如下：

第一，神造说。相传是神创造了维吾尔木卡姆。最初的木卡姆不是12

① 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部．中国音乐词典[S]．北京：人民音乐出版社，2000：273.

② 中国大百科全书总编辑委员会．中国大百科全书[M]．北京：中国大百科全书出版社，1992：470.

个,只有7个,它们是七大圣贤遗留下来的:“拉斯特是亚当遗留下来的;赫加孜是由易卜拉欣遗留下来的;热哈威是由依兹玛依尔遗留下来的;乌夏克是由雅可甫遗留下来的;依拉克是由尤素夫遗留下来的;奎遣克是由尤努司遗留下来的;玉赛尼是由达吾特圣人遗留下来的。”①

第二,星体说。传说表明,最初维吾尔人中间出现的木卡姆,表现的是太阳、月亮、星星、大地和水。所以,一些木卡姆研究学者认为,木卡姆与七大行星有关,是“神圣的乐曲”。他们将木卡姆与七大行星、部分星座(宫)以及现代音乐中的七个基本音符音名相联系并进行了排列:

(1)do——宰热甫坎迪——木星——巨蟹宫

(2)re——然哈威——土星——无

(3)mi——乃娃——月球——宝瓶宫

(4)fa——布赛力克——水星——天秤宫

(5)sol——拉斯特——金星——白羊宫

(6)lya——依拉克——太阳——双子宫

(7)si——乌夏克——火星——无

此外,还有人认为,《十二木卡姆》是天文学家、诗人和乐师们根据星球的一昼夜运行编出来的,而每个木卡姆也只有在与星球的一昼夜运行的趋向相吻合的十二个时辰才能演奏。

第三,摩柯兜勒说。有些研究者认为,维吾尔木卡姆起源于“摩柯兜勒”。“摩柯兜勒”(Maka dor,意为“大曲”),《晋书·乐志》载:“张博旺入西域,……惟得《摩柯兜勒》一曲,李延年因胡曲更造新声二十八解,乘舆以为舞乐。”②至今仍然可以在哈密和刀郎地区的木卡姆“乌鲁克都勒”中见到摩诃兜勒的痕迹。

第四,苏祗婆、法拉比说。有些研究者认为,维吾尔木卡姆起源与苏祗婆、法拉比等著名音乐家有着联系。他们认为苏祗婆、法拉比的音乐理论基础和音韵律,是古代维吾尔音乐艺术的基础。维吾尔木卡姆在此基础上,吸收了同维吾尔邻近的部族和民族的音乐而建立起来的。公元568年,阿史

---

① 伊敏 图尔逊.略论十二木卡姆的形成[J]//刘魁立,郎樱.维吾尔木卡姆研究.北京:中央民族大学出版社,1997:59.

② 刘再生.中国古代音乐史简述[M].北京:人民音乐出版社,1989:131.

那公主嫁给北周武帝,苏祇婆跟随阿史那公主抵达长安,将西域的“五旦七调”理论和龟兹音乐传授给了北国的内史下大夫郑译,他对促进隋唐燕乐宫调理论的发展,西域与中原地区的音乐交流做出了不可磨灭的重要功绩。还有学者认为,直接促成了木卡姆音乐现象出现的音乐理论家还有法拉比等。法拉比的全名是穆罕默德·依本·艾布奈斯尔·艾勒·法拉比。他把阿拉伯音乐中原来的9律延伸到17律,他用四度相生法,即五度相生法的反生法,对波斯阿拉伯音乐中大量出现的四分音现象提出了科学的理论论证和诠释;对四分之三音体系及乐律学的创建奠定了基础。和田人毛拉艾斯木吐拉穆吉孜(“穆吉孜”乃绰号,意思为“奇迹”)于回历1271年(即公元1854年)所著的《乐师史》称:“法拉比创作了‘拉克’‘乌夏克’及其间奏曲”,“‘乌扎勒木卡姆’及其第一、二、三间奏曲,都是艾甫纳赛尔法拉比创作的”;他还“写了四十四部有关多种学术的书……”。

第五,西域乐舞说。根据唐朝僧人玄奘的《大唐西域记》中记载:“管弦伎乐,特善诸国。”《北史》和《隋书》中写道,龟兹乐公元4世纪传入中原。唐朝崔令钦的《教访记》、王国维的《唐宋大曲考》、《宋史·乐志》等文献,说明唐宋大曲渊源于《龟兹乐》《伊州乐》以及“变龟兹声为之”的《西凉乐》。譬如像现在维吾尔木卡姆中使用的乐器热瓦甫的前身是龟兹乐的“五弦”,现在的手鼓与龟兹壁画文物中手鼓形状相同,现在维吾尔人使用的巴勒曼是龟兹乐中的筚篥等等。故认为维吾尔木卡姆缘起于西域乐舞。

对于这些维吾尔木卡姆缘起的说法,笔者均不完全赞同。对于第一种和第二种说法不需要讨论,不符合历史唯物主义论。第三种说法将木卡姆的起源同《摩柯兜勒》联系起来加以解释,也只能被视作猜想,还需要掌握足够的证据来证实。第四种说法是从维吾尔古代音乐文化方面进行追溯,木卡姆音乐现象是非常复杂的,仅从一个层面进行探讨是不具备说服力的。第五种说法相对来说论证周密、证据较丰富,是比较令人信服的。但是,西域乐舞的归属等相关学术问题本身就缺少确凿史实,在这种背景之下再勉强将维吾尔木卡姆的缘起进行立论,实属于牵强附会。所以,对于维吾尔木卡姆的起源之谜尚需进一步探索。

(二)维吾尔木卡姆的历史变迁

遥远的历史尘封了现代人们的视野。当代人对于维吾尔族人历历代代

在漫长的生活和生产中生成的维吾尔木卡姆的历史进程认识非常有限,笔者试图对其进行梳理。维吾尔木卡姆缘起大致可以追溯到1 400多年前,明确的记载至少也有500多年的历史。为了对维吾尔木卡姆的生成和发展有个清晰的脉络,根据现有的资料,按照不同阶段的发展样态,将其发展历史分为孕育时期、雏形时期、形成时期、融汇时期和发展时期五个时期。

1. 孕育时期(上古—公元4世纪)

这一时期大致可以划分为上古先秦和秦汉、魏晋两大时期。人们习惯于把音乐文化的发展比喻成一条奔流不息的长河,它是弯弯曲曲、永无休止、千姿百态的河。上古先秦的音乐就好似这条长河的源头。

新疆地区发现的遗址和文物等考古资料证明,上古先秦时期的新疆先民的社会组织是母系氏族公社,一般从事的是狩猎和畜牧业。大约在距今4 000年左右,古代新疆的经济局面呈现出畜牧业与农业并举的显著变化。碳化的小麦粒、彩陶器等发现证明了新疆的经济生活中农业的地位逐步上升。在巴里坤、吐鲁番、罗布淖尔、伊吾等地的遗址中,都发现过小件铜器,表明当时的人们已开始进入了金石并用的时代,而铁的生产和使用则在生产力发展过程中有着划时代的意义。[①] 古代西域居民成分也很复杂,有伊兰人、月氏人、乌孙人、汉人、匈奴人、突厥人、氐羌人、粟特人、吐蕃人等。上古先秦时期音乐的典型表现样态是原始乐舞。在我国青海省大通县上孙家寨村出土了一件内壁绘有三组相同舞蹈图案的彩陶盆,每组图案中有5个人牵手而舞。它的年代据碳测定为5 000~5 800年前,相当于我国传说中的炎帝到黄帝的时期。[②] 从上古的原始乐舞到夏代,音乐一直在缓慢地发展着。夏代的社会性质由氏族公社制度转变为奴隶制,出现了阶级,因而音乐开始成为一种阶级斗争的思想武器。随着社会性质的改变,社会分工也有了更进一步的发展,出现了专职的乐官和乐奴,《九歌》为最著名的代表,在其中所使用过的埙、笛等旋律乐器以及音阶调式的出现,证明了当时音乐文化发展的水平。当时中原地区各个部落之间的音乐文化交流也促进了音乐文化的发展。商周时期可以说在当时奴隶制的历史背景下,音乐文化处于

---

① 新疆社会科学院历史研究所. 新疆简史[M]. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1980:6-12.

② 金维诺. 舞蹈纹陶盆与原始舞乐[J]. 文物,1978(3):50-52.

世界的前列。

在音乐方面主要表现为"西乐东渐"和"东乐西渐"双向交流的局面。西域吸收了中原的乐器笙和簧。而西亚的"箜篌"和"琵琶"等乐器也开始东渐，到今天琵琶也已成为我国的传统乐器之一。西域民族的自生乐器中，例如羌笛、角、笳广泛流传并沿袭至今。"羌笛"，汉代马融在《长笛赋》中载道："近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已；龙鸣水中不见已，截竹吹之声相似；刻其上孔通洞之，裁以当篴便易持；易京君明识音律，故本四孔加以一。"现在维吾尔音乐中依然使用，汉语被称为笛，维吾尔语为"Nay"。

公元前123年张骞出使西域，开辟了丝绸之路，更加促进了中原与西域的音乐文化交流，于阗乐、龟兹乐也已开始东渐中原。

2. 雏形时期（公元4世纪—公元8世纪）

这一时期是中国历史上民族大迁徙、东西文化大融合的时期，正所谓"东来弘佛法，西行取真经"，印度的佛教大规模向东传播，中原与西域佛教文化相互渗透、相互影响。各个民族之间的音乐文化在这一时期得到了充分的交流。

随着佛教进入西域，许多印度梵乐佛曲也传入西域。据《隋书·音乐志》（下）记载，《天竺乐》："天竺者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。"可知，在公元四世纪中期天竺音乐已经传入中国。《龟兹乐》："龟兹者，起自吕光灭龟兹因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。"公元384年，吕光得到了西域地区长期受到外国音乐影响的龟兹乐。在吕光统治了凉州地区后，龟兹乐又与中原地区带去的汉族音乐相结合，形成了《秦汉乐》，后又改为《西凉乐》。由于龟兹乐是西域乐舞中最有代表性的，唐高僧玄奘在《大唐西域记》中说，龟兹的"管弦伎乐，特善诸国"，说明龟兹音乐文化在西域诸国中水平处于较高位置，大约从公元4世纪开始到7世纪达到盛期。因西域乐舞是维吾尔木卡姆起源说之一，为此，对龟兹乐进行着重探讨。

龟兹乐中使用的乐器应有二十四种，一是在《通典》《隋书》《旧唐书》《新唐书》《唐六典》中有部分龟兹乐乐器的记载，二是现存新疆石窟壁画描绘中也有。龟兹乐乐器主要分为以下几类，其中气鸣乐器类有排箫、铜角（现今使用的"卡尔呐"）、笙、笛、筚篥（现今使用的"巴拉曼"）、双筚篥、唢呐，弦鸣类乐器包括竖箜篌、凤首箜篌、三弦阮咸、四弦阮咸、三弦琵琶、曲颈

琵琶及五弦琵琶等,膜鸣类乐器有羯鼓(现今使用的“纳格纳”)、鼗、腰鼓、答腊鼓与大鼓,体鸣类乐器有贝、钊及拍板等。每个时期乐器种类的多与寡从一个方面反映着该时期音乐形态的高低程度,龟兹乐中的乐器种类较多可能说明该乐舞形态已经发展到比较兴盛的阶段,至今维吾尔木卡姆音乐中仍然使用了一些龟兹乐中的乐器。

龟兹乐中的音乐结构为:歌曲——解曲——舞曲,现今维吾尔喀什木卡姆中的“琼拉克曼”就是这种结构。第一部分是歌曲:序唱——太孜——怒斯赫——小赛勒克……第二部分是解曲:太孜间奏曲——怒斯赫间奏曲——小赛勒克间奏曲;第三部分是舞曲:朱拉——赛乃姆——帕西路——太喀特……需要解释的是,只是大体结构相同,二者还是有所区别的,现代的维吾尔木卡姆中的歌曲部分与解曲部分通常是交替进行。总体来说,维吾尔木卡姆确实是继承了龟兹乐的音乐结构。

龟兹乐的律制不是单一的形式,为纯律与五度相生律并存,且具有四分之三音交叉共存。对各地区类型的维吾尔木卡姆采用现代技术手段经过测音数据证实,刀朗木卡姆的音律四分之三音很突出,但也近于纯律,同时也具备五度相生律的特点。喀什木卡姆的音律尚存五度相生律,近于纯律、四分之三音的特点。这说明,龟兹乐与维吾尔木卡姆有着血缘关系,对现今的木卡姆有着直接而深远的影响。但确切地讲,现在还不能说龟兹乐就是木卡姆,因为它仅为木卡姆提供了历史渊源,抑或可能就是维吾尔木卡姆的雏形。

3. 形成时期(公元9世纪—公元13世纪)

这一时期对于维吾尔木卡姆的形成是一个极为重要的时期:一是维吾尔成为古代西域的主体民族之一;二是维吾尔人民于公元11世纪初开始从信仰佛教改为信仰伊斯兰教。促使这种改变的时代背景是正处于喀喇汉王朝时期,其疆域从天山南北到咸海,包括喀什噶尔、和田、莎车(叶尔羌)、阿克苏、伊宁(阿力麻里)、吐鲁番、布哈拉、塔什干、撒马尔罕、阿乌利亚阿塔(江布尔)、依斯费加普(奇姆肯特)、谔塔拉等。

喀喇汗王朝(公元840年—1212年),是中亚历史上时间最长、影响最大的地方割据政权之一。它在中亚历史的政治、经济、文化发展中有着不可取代的重要作用,也是木卡姆及中国维吾尔木卡姆得以产生、发展到成熟的起源地之一。喀喇汗王朝是突厥人在中亚建立的,突厥势力强大,突厥语通

行。这个王朝的居民本不信伊斯兰教,但由于该王朝的沙土克·波格拉汗改信了伊斯兰教,成为第一个信仰了伊斯兰教的突厥汗。随后,大量的突厥人改信了伊斯兰教,这就不可避免地出现了西亚文化及阿拉伯文化大量涌入中亚的现象发生,从而成为改变中亚历史及文化格局的一股重要力量。其中,波斯、阿拉伯的语言文字直接影响着木卡姆音乐现象的产生和发展。

喀喇汗王朝兴盛之时分为东、西二部。公元 11 世纪时,它已经成为世界文化的中心。西部喀喇汗王朝建都于巴拉沙衮,东部喀拉汗王朝则建都于喀什噶尔。西部早已在伊斯兰教的势力范围及影响之下;东部则处于佛教、摩尼教的地域之内(直到 15 世纪末,才在伊斯兰教的强大攻势下改信伊斯兰教)。两种宗教同时存在,形成了两个中心。这使西部的中心巴拉沙衮和东部的中心喀什噶尔不仅同时成为不同宗教的活动中心,也同时成为著名的丝绸之路上东亚文化及世界文化交流的中心,多种文化在这里荟萃、交流、融合。喀喇汗王朝西部自从改信伊斯兰教后,其势力不断东扩,进入了天山南部(维吾尔南疆地区就在这一时期信仰了伊斯兰教),向西则已经浸漫到了中亚布哈拉,且直抵阿拉伯半岛东南部的埃及。这种特定的历史条件对木卡姆音乐现象的相互交流融合、东渐或西渐构成了一条理想的通道。

喀喇汗王朝时期,中亚实现了伊斯兰——突厥文化的形成。中亚地区政治相对稳定,经济繁荣,文化发达。它完成了迁入到中亚地区的大量突厥人及其他各族人种由游牧到农耕定居的转型。在宗教改革、经济转型、民族融合的重大历史变革中,在东来西去的文化交流热潮中,突厥语、波斯语、阿拉伯语、蒙古语等在这里相互融合,中亚、西亚、阿拉伯、波斯的音乐在这里汇合,各地区、各民族的乐器互相交流、借鉴也频繁发生。应该说,这一时期也是一个乐器大变革的时代。一些原有的乐器,如横笛、竖笛、筚篥、唢呐、箜篌等被继承了下来,也有不少乐器的形制、名称都发生了改变。如曲颈琵琶发生了演变,并改称为热瓦普,龟兹五弦琵琶演变并改称为弹布尔。源自龟兹的羯鼓改称为纳格拉,筚篥改称为巴拉曼,唢呐改称为苏尔耐,横笛改称为耐依等等。伊本·西纳是法拉比的学生,他建立了自己的调式理论,包括十二个调式:(1)拉哈威、(2)侯赛因、(3)拉斯特、(4)希加兹、(5)阿布、(6)布祖克、(7)伊拉克、(8)兹拉夫干、(9)纳瓦、(10)乌夏克、(11)赞克拉、(12)塞力克,维吾尔木卡姆音乐就是以这些调式理论为基础而在后来形成的。公元 13 世纪,首次使用"木卡姆"这个音乐术语的是苏菲丁·艾尔玛

威，他是突厥的音乐家，在提出了这一术语的同时他还设计了各种类型的调式。这些都为木卡姆音乐现象的产生和发展创造了许许多多的必要条件。

4. 融汇时期（公元13世纪—公元16世纪）

这一时期对于维吾尔木卡姆的发展是极为关键的一个时期。蒙古成吉思汗的西征和察合台汗国的统治为木卡姆的发展起到了推动作用。

公元1218年，成吉思汗已经统一了西域，并开始西征中亚和西亚。从成吉思汗西征到铁木儿帝国灭亡（公元1500年）的近300年间，蒙古人对欧、亚大陆的征战几乎从未间断，他们打到哪里，就在哪里"安营扎寨"、立国占都。由于攻占的地域过于广大，被征服、统治的国家和民族国语众多，蒙古征服者不得不采取相应的措施以利于自己的统治。包括政治、经济、文化政策就必须从被征服地区的实际情况出发。对各种宗教采取兼容并蓄的政策，从而使佛教、伊斯兰教、景教、摩教等兼容并存。这种宽松的宗教政策，不仅对宗教，也对各民族音乐文化的发展及相互交流提供了一个保证，成为一个前提条件，其作用是巨大的；随着蒙古帝国进入中亚、西亚，使原有的丝绸之路进一步畅通无阻，它使各民族音乐文化融会一炉，互相影响，无疑为中西文化的交流创造了良好的条件。如龟兹的五弦、羯鼓、笛等传入欧亚广大地区，而蒙古人又把中亚、西亚、欧洲被征服区的音乐文化带回了东方，如胡琴、拉巴卜等。这一时期蒙古帝国的权利集团中有不少是维吾尔人及突厥人。蒙古的官方文字为维吾尔文，在中亚、西亚乃至欧洲一律通行。语言是思想及文化交流的工具，这也为维吾尔文化及木卡姆的西传起到了重要的作用。

察合台汗国是由察合台后裔于公元14世纪起建立于亚洲中部的一个汗国，它是波斯、突厥、蒙古三大人种在血缘和文化上进一步的融合器。它有两大事件对中亚、西亚的历史、文化都产生了重大影响，并对木卡姆的产生和发展起了极强的推动作用。一是强迫16万当地居民改信伊斯兰教。秃黑鲁·铁木尔是西域历史上第一个改信伊斯兰教的蒙古汗。他为了推行伊斯兰教，曾强制16万非伊斯兰教居民改信了伊斯兰教。他的小儿子黑的火者更是一个伊斯兰教的狂热信徒，在他军事强硬手段的高压政策下，终于使伊斯兰教遍布天山南北。察合台汗国时的一教独尊天下的局面，为伊斯兰教及其伊斯兰文化的发展、传播提供了强大的动力。所以中国维吾尔族使用"木卡姆"术语及《十二木卡姆》的产生是皈依了伊斯兰教后的产物。

二是察合台语的产生。这是木卡姆音乐现象得以发展的一个重要原因,也是一个更为内在的直接的原因。语言是音乐之母,有什么样的语言,就有什么样的音乐发生。察合台汗国推崇伊斯兰教,推广阿拉伯文字,使得原来的回鹘文受到冷落。但是,面对如此广大的统治地区,完全用阿拉伯文字取代原来的文字,是极为复杂且难以奏效的,正是在这样一个历史时期,察合台语应运而生。察合台语是一个综合性和具有包容性的语言;它以维吾尔语为主,其中也吸收了波斯语、阿拉伯语、蒙古语及塔吉克语,并借助阿拉伯文字来书写。《维吾尔族史料简编》云:"……十八、十九世纪中叶以后,维吾尔的文字仍用阿拉伯字母而受波斯文影响。"①因此,维吾尔语中就必然有不少波斯语、阿拉伯语涌入,这对维吾尔文化以及对木卡姆的产生也有很大作用。正因为如此,也使维吾尔木卡姆艺术冠上外来名称。察合台语的产生是一个历史的必然,它为东、西方文化的交流起到了不可替代的作用,做出了巨大的贡献。

从木卡姆原生态期到察合台汗国时,已经经历了一个漫长的历史阶段。但在察合台汗国时期才真正迎来了一个上等级、上规模的整合期。这个整合期也可以认为就是基本完型期,察合台语是其产生的重要原因,它给世界木卡姆音乐现象的交流、整合、完型提供了一个历史的舞台。

5. 发展时期(公元16世纪—公元19世纪)

公元1514年9月,速檀·赛德汗建立叶尔羌汗国,存在时间166年。马黑麻汗统治时期,汗国趋于鼎盛,疆域东抵明嘉峪关,西包整个帕米尔及希瓦、瓦罕地区,南倚昆仑山和喀喇昆仑山,北界天山。② 叶尔羌是一个"商贾如卿,百货交汇"的繁荣城市,其都城莎车一度成为中亚文化的一个中心。在这一时期,汗国所属蒙古人完成突厥化和伊斯兰化,基本上融入维吾尔族中,完成了全民族的伊斯兰化过程,形成近代维吾尔民族。维吾尔族历史上形成的以喀什噶尔为中心的伊斯兰文化政治区和以吐鲁番为中心的佛教文化政治区亦趋统一。

速檀·赛德之子阿不都热西提汗熟知波斯文与突厥文诗歌,是一个学问渊博的乐师与诗人。"对于某几种乐器伎艺娴熟,对于所有的艺术和工业

---

① 冯家昇,程溯洛,穆广文.维吾尔族史料简编:下册[M].北京:民族出版社,1958:161.

② 高文德.中国少数民族史大辞典[M].长春:吉林教育出版社,1995:540－541.

都卓具才能。”在一个古尔邦节,他为百姓组织了盛大的娱乐加者和倡导者[①]。在他的统治下,叶尔羌汗国的文化得到发展,推崇文化成为普遍的潮流。宫廷里汇聚了一批才华出众的诗人、音乐家和学者,王妃阿曼尼莎汗和宫廷首席乐师玉素甫·喀迪尔汗便是其中的佼佼者。叶尔羌汗国时维吾尔木卡姆已经基本成熟完型,在阿不都热西提及其妻子阿曼尼莎汗的大力扶植、倡导下,对维吾尔木卡姆进行了历史上第一次大规模规范、整理,共整理出 16 套,其中有 12 套与现今维吾尔《十二木卡姆》的名称完全一致(见表2 - 1)。

表 2 - 1　十六世纪的维吾尔木卡姆

十六世纪的维吾尔木卡姆[②]			
恰尔尕	艾介姆	比亚代提	拉克
杜尕	巴雅提	潘吉尕	乌夏克
西尕	依拉克	木夏乌热克	比乌代克
纳瓦	于孜哈	乌扎勒	恰恰尔孜乃甫

公元 1879 年,喀什著名维吾尔艺人艾里姆·赛里姆、莎车维吾尔民间艺人赛提瓦尔等人又对维吾尔木卡姆进行了一次整理并加以规范,从而使得喀什木卡姆更加完善,形成了规模更大的音乐歌舞套曲。伊犁木卡姆大致形成于公元 1893 年,著名维吾尔木卡姆艺术家默赫麦特·毛拉等人把喀什木卡姆带到伊犁地区促使这新一类型木卡姆的产生。除此之外,在东疆哈密地区整理出了哈密木卡姆,南疆刀朗地区整理出了刀朗木卡姆。

这种包罗万象的维吾尔木卡姆套曲音乐体系产生的基础性历史前提是个体(木卡姆艺人)与社会有机联系的特殊性结果,这一点是极为重要的。当时那个年代的特殊性在于,艺人固定于一定的地区性公众集团,个体人的价值取决于他在其隶属的局部集团当中所处的地位。因此,单独的个体(木卡姆艺人)和他们一代又一代人并不具有某种自身的本质,而只是不断重复自古以来一成不变的社会的属性。

① 米尔咱 马黑麻 海答儿. 中亚蒙兀儿史[M]. 新疆社会科学院民族研究所,译,王治来,校注. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1983:361 - 373.

② 此处所列的经过叶尔羌宫廷汗国整理的十六部木卡姆中,散见于《乐师史》的记载。转引自:周吉. 中国新疆维吾尔木卡姆音乐[M]. 北京:中央音乐学院出版社,2008:209。

以上即是维吾尔木卡姆形成与发展的轨迹，由此可以看出，中国维吾尔木卡姆经历了一个漫长的历史发展过程，但它们都曾在中亚、西亚辽阔的舞台上互相借鉴、融合，不完全是纯粹的“土特产品”。不论哪一国家、地区、民族的木卡姆，我们都可以看到其接受同一地区或不同地区的外民族影响的痕迹。维吾尔木卡姆全部以波斯语、阿拉伯语命名，不少乐器传入中亚、西亚等地区后，也冠以波斯、阿拉伯名，放弃原名称等，但中亚、西亚、南亚等地区接受维吾尔文化的影响也是随处可见的。波斯语中竟然有借用中国汉语的例证，说明交流是相互的、双方的，而非单方的输入或输出。

二、维吾尔木卡姆传承的本体构成

维吾尔木卡姆是维吾尔民族传统文化的杰出代表，集维吾尔族的器乐、歌曲和舞蹈之大成，是维吾尔人表演艺术方面最高水平的代表作，在国内外享有较高的知名度。2005 年 11 月 25 日，新疆维吾尔木卡姆艺术成为中国第一个被联合国教科文组织列入世界级非物质文化遗产名录的中国少数民族民间音乐。笔者基于新疆维吾尔木卡姆生存的场域，对传承千年之久的维吾尔木卡姆的分类及音乐本体特征进行多次田野考察，以亲自在实地采录木卡姆的音乐歌曲和掌握的调研资料为依据，从音乐人类学的视角对维吾尔木卡姆进行文化透视，分析其具有较强文化印刻表征的客观视听音响秩序存在形式。

木卡姆音乐现象除了存在于我国新疆的维吾尔族、塔吉克族和乌孜别克族之外，还广泛流传于西亚、南亚、北非和中亚等 19 个国家和地区（见图 2－1）。各个国家、地区和民族对木卡姆音乐现象有着不同的称谓（见表 2－2），如西亚的伊朗称为达斯坦尕赫，叙利亚称为穆莎瓦赫；南亚的印度称为拉格，克什米尔称为卡拉姆；北非的埃及称为多尔，利比亚称为努白；中亚的乌兹别克斯坦称为沙士木卡姆，土库曼斯坦称为玛卡姆等。而且每个地方的木卡姆的音乐形态异彩纷呈，各不相同。我国新疆的维吾尔木卡姆是这些木卡姆中结构最为庞大、织体最为丰富、音乐形态最具多样性，且融“音乐、歌诗和舞蹈”三位一体的大型套曲。

表2－2 “木卡姆音乐现象”的分布区域及其称谓①

区域	国家或地区	称谓
西亚	伊朗	达斯坦尕赫
	叙利亚	穆莎瓦赫
	阿富汗	玛卡姆
	土耳其	玛卡姆
	伊拉克	玛卡姆
南亚	印度	拉格
	巴基斯坦	拉格
	克什米尔	卡拉姆
北非	埃及	多尔
	毛里塔尼亚	玛卡姆
	利比亚	努白
	突尼斯	努白
	阿尔及利亚	努白
	摩洛哥	努白
中亚	中国新疆	木卡姆
	乌兹别克斯坦	沙士木卡姆(意为“六部木卡姆”)
	塔吉克斯坦	沙士木卡姆
	吐库曼斯坦	玛卡姆
	阿塞拜疆	玛卡姆

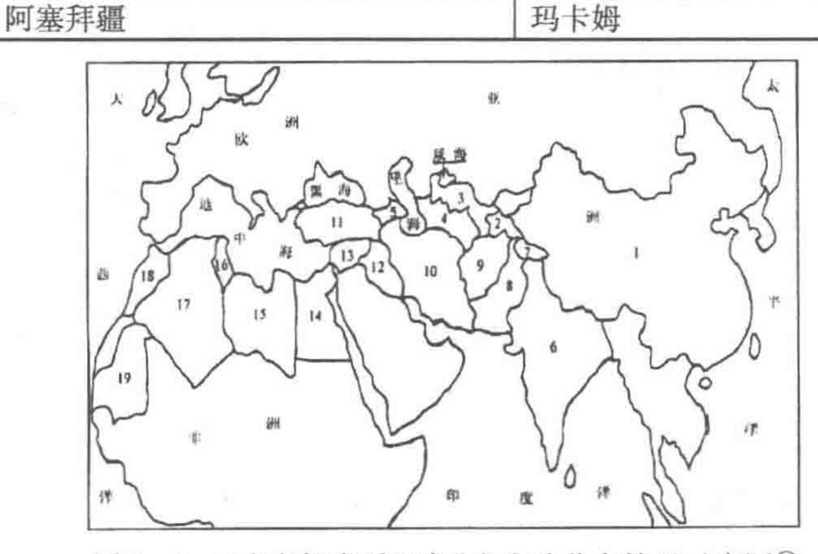


图2－1 “木卡姆音乐现象”在全球分布情况示意图②

1. 中华人民共和国 2. 塔吉克斯坦 3. 乌兹别克斯坦 4. 土库曼斯坦 5. 阿塞拜疆 6. 印度 7. 克什米尔地区 8. 巴基斯坦 9. 阿富汗 10. 伊朗 11. 土耳其 12. 伊拉克 13. 叙利亚 14. 埃及 15. 利比亚 16. 突尼斯 17. 阿尔及利亚 18. 摩洛哥 19. 毛里塔尼亚

① 参看周吉、张伯瑜、周菁葆、萨米·哈菲兹、杜亚雄、简其华、王曾婉等文献进行汇总而来。

② 周吉. 木卡姆[M]. 杭州：浙江人民出版社，2005：2.

（一）维吾尔木卡姆的分布情况

中国新疆维吾尔木卡姆遍布新疆的片片绿洲，按照不同的流传地区，可分为“十二木卡姆”“刀郎木卡姆”“哈密木卡姆”和“吐鲁番木卡姆”。下面对维吾尔木卡姆的分布情况（图2－2）和种类分别加以介绍。



图2－2　新疆维吾尔木卡姆分布图①

1. 十二木卡姆

十二木卡姆主要流传在新疆南部喀什、和田、莎车、阿克苏、库车一带及新疆北部伊犁地区，全部大曲一共有十二套，它是维吾尔传统音乐之大成，是维吾尔精英文化和大众文化的荟萃，是维吾尔木卡姆的主体代表。

喀什地区涵盖塔里木盆地西南缘的喀什、叶城、莎车诸绿洲；和田地区涵盖了塔里木盆地东南缘的和田、皮山、墨玉、于田等一系列绿洲组成；阿克苏地区涵盖了塔里木盆地北缘的阿克苏、库车绿洲。喀什（包括莎车）、和田与库车虽然分别位于塔里木盆地的西南、东南和北隅，形成一个“金三角”地区，这一地区是十二木卡姆产生和发展的摇篮。自古以来，由于塔里木河及其支流叶尔羌河、和田河、喀什噶尔河贯穿这三个地区，为地区之间的交往

① 周吉. 木卡姆［M］. 杭州：浙江人民出版社，2005：33.

提供了便利,民间艺人之间也多有交流。

现将十二木卡姆三个版本所包含的乐曲列表如下(表2-3):[①]

表2-3 十二木卡姆包含的乐曲列表

序号	木卡姆名称	"琼乃额曼"曲目数量	"达斯坦"曲目数量	"麦西热甫"曲目数量	合计曲目数量
1	拉克木卡姆	22	10	2	34
2	且比巴亚特木卡姆	14	8	3	25
3	斯尕木卡姆	12	6	3	21
4	恰哈尔尕木卡姆	13	6	3	22
5	潘吉尕木卡姆	18	10	2	30
6	乌孜哈勒木卡姆	13	10	4	27
7	艾介姆木卡姆	13	6	3	22
8	乌夏克木卡姆	18	8	3	29
9	巴雅特木卡姆	11	6	2	19
10	纳瓦木卡姆	11	8	3	22
11	木夏吾莱克木卡姆	13	8	2	23
12	依拉克木卡姆	15	6	4	25
总计乐曲数量		173	92	34	299

2. 刀郎木卡姆

刀郎(dolan),亦被译为"刀朗""多朗""多郎""多兰""多浪""朵兰""惰兰""多伦""都兰""道南"等。"刀郎人"现在主要分布在塔里木河两岸的块块绿洲之上,过着村落簇居生活。其中阿瓦提、巴楚、麦盖提三县以及邻近的莎车县"刀郎人"最集中,这些聚居地被称作"刀郎地区"。除此之外,在沙雅、轮台、库尔勒等塔里木河沿岸的县市也能见到"刀郎人"的后裔。

阿瓦提县位于新疆维吾尔自治区的中西部,塔里木盆地北缘,地处天山南麓,喀什噶尔河、阿克苏河、和田河、叶尔羌河的交汇处;总面积13 258平方公里,东西最长100公里,南北最宽150公里。全县绿洲占总面积的

① 本表所列数据以中国大百科全书出版社出版出版1997年版的《维吾尔十二木卡姆》曲谱为准。

15%，沙漠、荒漠占总面积的82.8%，水面积占总面积的2.2%。阿瓦提县东面隔阿克苏河与阿克苏市相望；南面伸入塔克拉玛干大沙漠，与归和田地区管辖的洛浦县、墨玉县接壤；西面、北面与柯坪县、阿克苏市相连；西南面与巴楚县相接。阿瓦提县位于阿克苏地区的中部，属于暖温带大陆性干旱气候，春季多风、夏季炎热、冬季寒冷。阿瓦提县古代时原为一繁华的客栈，东接阿克苏，西连巴楚，地处古代丝路北道关隘。

巴楚县位于新疆维吾尔自治区西南部，塔里木盆地西北部，所处地域为叶尔羌河和喀什噶尔河冲积扇平原，总面积21 741.3平方公里，东西最长218公里，南北最宽134公里。全县耕地和可耕地占总面积的17%，森林覆盖率2.4%。巴楚县境东接墨玉县、阿瓦提县，北依柯坪山和喀孜塔格山为界与阿合奇县、柯坪县、阿图什市接壤，西与伽师县、岳普湖县相连，南与麦盖提县、皮山县、莎车县相邻。巴楚县属于暖温带大陆性干旱气候，春夏之交多风沙，年均风沙天数为72.9天。古往今来，巴楚为丝路北道（后称中道）的重要驿站，扼阿克苏至喀什和折向塔里木盆地南缘的另一个重镇——莎车要冲。

麦盖提县位于新疆维吾尔自治区西南部，塔里木盆地西部，所处地域为叶尔羌河冲积平原，总面积15 200平方公里，东西最长160公里，南北最宽136公里，其中农林区划面积1 152.89平方公里，占总面积的7. 58%，集中在县境内的西部地区。麦盖提县境东与和田地区皮东与和田地区皮山县所辖的沙漠相连，南接叶城县，西临莎车县，北以叶尔羌河为界与巴楚县相望。麦盖提县是典型的大陆性荒漠干旱气候。春季多风沙，秋季天高气爽、日照充足，冬季积雪浅薄。麦盖提县土地资源丰富，土层深厚，多系沙壤土，盐渍化较重。

刀郎地区所独有的地理位置和生态环境造就了独特的“刀郎文化”，刀郎木卡姆便孕育其中。刀郎木卡姆主要分布在阿瓦提、巴楚、麦盖提，形成了相对应的三个版本。现将刀郎木卡姆三个版本所包含的乐曲列表如下（表2－4）：

表 2-4 《刀郎木卡姆》曲目数量一览表①

序号	阿瓦提县	巴楚县	麦盖提县
1	巴希巴亚宛木卡姆	孜尔巴亚宛木卡姆	孜尔巴亚宛木卡姆（巴希巴亚宛木卡姆）
2	勃姆巴亚宛木卡姆	勃姆巴亚宛木卡姆	乌孜哈尔巴亚宛木卡姆
3	丝姆巴亚宛木卡姆	乌孜哈尔巴亚宛木卡姆	拉克巴亚宛木卡姆（区尔巴亚宛木卡姆）
4	巴亚宛木卡姆（埃尔扎尔巴亚宛木卡姆）	木夏吾莱克巴亚宛木卡姆	木夏吾莱克巴亚宛木卡姆（奥坦巴亚宛木卡姆）
5	木哈尔巴亚宛木卡姆	埃尔扎尔巴亚宛木卡姆（埃尔孜阿尔巴亚宛木卡姆）	勃姆巴亚宛木卡姆
6	沙木克巴亚宛木卡姆	朱拉木卡姆	朱拉木卡姆
7	朱拉木卡姆	胡代克巴亚宛木卡姆	丝姆巴亚宛木卡姆
8	区尔巴亚宛木卡姆	丝姆巴亚宛木卡姆	胡代克巴亚宛木卡姆
9	都尕买特巴亚宛木卡姆	纳瓦姆巴亚宛木卡姆	都尕买特巴亚宛木卡姆
10		区尔比叶巴亚宛木卡姆	（巴亚宛木卡姆）
11		都尕买特巴亚宛木卡姆	（巴雅特木卡姆）
12		康拜尔汗巴亚宛木卡姆	（恰哈尔尕木卡姆）

3. 吐鲁番木卡姆

吐鲁番地区位于新疆维吾尔自治区的中部，地处天山东部山间盆地。盆地东西横置，形如橄榄状。吐鲁番地区总面积 69 713 平方公里，东西长约 300 公里，南北宽约 240 公里，东临哈密，西、南与巴音郭楞蒙古自治州的和静、和硕、尉犁、若羌县毗连，南抵库鲁塔格山，北部为博格达山山麓。吐鲁番地区属于典型的暖温带大陆性荒漠气候，日照充足，气候炎热干燥，降雨稀少且大风频繁，故有“火洲”“风库”之称。自古以来，其战略位置十分重要，早在汉代，吐鲁番的交河故城即为国都，鄯善县境内的鲁克沁（古称柳中）也是汉王朝在西域屯田的重要据点之一。吐鲁番木卡姆现已经搜集到 11 套，每套中包括 5 ~7 个段落，全部演唱约需 20 个小时（表 2-5）。

① 本表以中央音乐学院出版社《刀郎木卡姆的生态与形态研究》（2004 年）为据。

表 2-5 《吐鲁番木卡姆》曲目一览表①

序号	木卡姆名称	木凯迪满	且克特	巴西且克特	亚郎且克特	朱拉	赛乃姆	塞勒克	尾声	合计乐曲数
1	拉克木卡姆	☆	☆		☆	☆		☆	☆	6
2	且比巴亚特木卡姆	☆	☆		☆	☆		☆	☆	6
3	木夏吾莱克木卡姆	☆	☆		☆	☆		☆	☆	6
4	恰哈尔尕木卡姆	☆	☆		☆	☆	☆	☆	☆	7
5	潘吉尕木卡姆	☆	☆		☆	☆	☆	☆	☆	7
6	乌夏克木卡姆	☆	☆		☆	☆	☆	☆	☆	7
7	纳瓦木卡姆	☆	☆		☆	☆		☆	☆	6
8	萨巴木卡姆	☆		☆		☆		☆	☆	5
9	依拉克木卡姆	☆	☆		☆			☆	☆	5
10	巴雅特木卡姆	☆	☆		☆			☆	☆	5
11	多郎木卡姆	☆	☆	☆			☆	☆	☆	6
总计乐曲数量										66

4. 哈密木卡姆

哈密自古就是西域的“东大门”，素有“西域咽喉，东西孔道”之称，其地理位置十分重要。哈密东联甘肃河西走廊，西邻吐鲁番，北与蒙古接壤，被天山分割为南北两处，南部为哈密绿洲，北部为巴里坤草原和伊吾河谷。哈密是丝绸之路的重要要塞，其丰富的历史遗迹和珍贵的出土文物真实地记述和再现了昔日丝绸之路上咽喉重镇的风貌。

哈密维吾尔人生活地区的有利地理位置使得哈密木卡姆具有独特的地域特征，其在哈密古代“土著文化”（包括伊州乐）的基础上，广泛吸收、融合东、西方各种音乐，西域乐舞，汉文化、波斯—阿拉伯文化。哈密木卡姆是当地维吾尔人在长期的历史过程中不断地汲取新的民间创作发展而来的，是新疆维吾尔木卡姆的重要组成部分，具有重要的历史价值、艺术价值和学术研究价值。

从哈密木卡姆的现状可以总结出哈密木卡姆主要分地布在哈密市和伊

① 本表以文化部民族民间文艺发展中心、新疆维吾尔自治区吐鲁番地区文体局、鄯善县人民政府文体局编撰的《吐鲁番木卡姆》（民族出版社，1999 年，北京版）为依据。

吾县。哈密市周边的哈密木卡姆主要流传在哈密市、天山乡、陶家宫乡、花园乡、西山乡、五堡乡、沁城乡、二堡镇等地。根据哈密木卡姆在不同文化背景下的表演风格相异的状况，大致可以将其分为"宫廷""花园""山区""古五城"4种版本。伊吾县的哈密木卡姆主要分布在吐葫芦乡、淖毛湖镇、苇子峡乡、下马崖乡等地。

哈密木卡姆共有12套、19个分章，包含273首歌舞曲。现将哈密木卡姆所包含的乐曲数量列表如下（表2－6）：

表2－6 《哈密木卡姆》曲目数量一览表①

序号	木卡姆名称	别名	第一分章曲目数量	第二分章曲目数量	合计曲目数量
1	琼都尔木卡姆	我走遍天下	18	14	32
2	乌鲁克都尔木卡姆	哈伊，哈伊，约兰	12		12
3	亚里古孜图云木卡姆		14	18	32
4	海孜热提木卡姆		12	14	26
5	胡甫提木卡姆		22	15	37
6	加尼凯木木卡姆		11	15	26
7	达尔丁尕达瓦木卡姆		14	13	27
8	达尔迪里瓦木卡姆		14	16	30
9	克其克达尔迪牙曼木卡姆		11		11
10	萨哈尔里克木卡姆		11		11
11	琼达尔迪牙曼木卡姆		16		16
12	萨衣让布丽布鲁木木卡姆		12		12
总计			166	105	273

（二）维吾尔木卡姆的形态特征

音乐的本体是指"构成有精神内涵的音响结构形式的总体组织"，②由曲式结构、乐律乐调、节拍节奏、旋律变化等元素构成。音乐人类学家关注

① 本表以哈密地区非物质文化遗产保护中心编《哈密木卡姆》（新疆人民出版社，2009年）为据。

② 王宏建. 艺术概论[M]. 北京：文化艺术出版社，2005：125.

的对象是人,而人生来就是社会的人、文化的人、民族的人,所以人所创造的音乐也必体现着人类的文化、社会的文化和民族的文化。这些专业学者对音乐本体进行了重新地诠释,他们认为音乐是文化的一部分,具有较强的社会文化属性,本身并不是单纯意义上的客观音响秩序的存在,音乐的意义应从其所处的文化视域中去理解。英国著名的音乐人类学家约翰·布莱金认为:“音乐是被组织成社会所认可模式的音响;音乐制造可以被看作一种习得的行为方式;而且,音乐风格作为人类文化表达方式的一部分,是以人类决定从天性中精选出来的,而不是天性强加给人的东西为基础。”[①]恩克蒂亚把音乐称为“音乐文化”,他提出音乐是文化的一部分或一个机能部分,“一种音乐文化的含义并不仅是一个社会或社会单位内的音乐‘项目’中包含的音调”,“一种音乐文化在一个特定的社会和自然环境中的培育过程中,不仅靠自身环境范围内产生的观念来定形,而且还靠音乐创造者对他们所接触到的现实世界的广阔环境的反应,”[②]它是特定社会和文化中已经存在的东西的印证。维吾尔木卡姆的音乐本体中积淀着维吾尔人和维吾尔社会悠久的历史与文化,是维吾尔文化传统的聚合体,从音乐人类学的视角透视维吾尔木卡姆音乐本体中沉淀的丰富的文化内涵,将为后面教育功能的分析奠定必要的基础。

1. 曲式结构特征

维吾尔木卡姆中以十二木卡姆为代表的融器乐、歌曲和舞蹈为一体的大型套曲,器乐出现在歌曲之间担负着表演功能,也为舞蹈伴奏;歌曲分为讲述故事的叙事歌曲和抒发情感的叙咏歌曲。三种地方木卡姆与十二木卡姆的结构有所不同,刀郎木卡姆与哈密木卡姆中除了散板叙唱属于叙事歌曲外,其他大部分乐曲都呈现出与歌舞相结合的特征,没有独立的器乐独奏部分。吐鲁番木卡姆部分属于叙咏歌曲,部分属于歌舞音乐,与众不同之处在于有鼓吹乐的表演形式。

---

① 约翰 布莱金. 人的音乐性[M]. 北京:人民音乐出版社,2007:20.

② 恩克蒂亚. 社会和音乐的交结:文化分析的方法论[J]. 赵志扬,译. 中国音乐. 1995(2):54-55.

4种版本的维吾尔木卡姆的曲式结构如下：十二木卡姆中每一部完整的“木卡姆”都符合一定的程式的整体框架结构，均包括“琼乃额曼”（大型的歌舞、说唱曲）、“达斯坦”（叙事长诗）和“麦西热甫”[①]三大部分。每部木卡姆中琼乃额曼和麦西热甫部分中的“歌舞曲”实际是指为群众性舞蹈伴奏的歌曲，具有“歌者不舞、舞者不歌”的特点，即艺人自弹自唱，其余的群众在伴奏的歌声里欢快地舞蹈。在琼乃额曼和达斯坦部分由属于器乐曲的独奏部分。阿瓦提、巴楚、麦盖提三县的刀郎木卡姆有着相同的结构模式，均由“木凯迪曼”“且克脱曼”“赛乃姆”“赛勒克”“色勒利玛”5部分构成。哈密木卡姆总篇幅较大，但每一首乐曲的篇幅都偏于短小，最短的只包含上、下两个乐句。哈密木卡姆的结构由篇幅短小的“木卡姆”（散板序唱）开始，后面连缀10至21首当地民间流传的歌舞曲或由歌曲组成。吐鲁番木卡姆由七类曲牌构成，分别是木凯迪曼、且克特、亚朗且克特、巴西且克特、朱拉、赛乃姆（麦西热甫）和赛勒凯，但并不是每套木卡姆中都包含有着七个曲牌，呈现出的是不规律的状态。

十二木卡姆、刀郎木卡姆和吐鲁番木卡姆均属板式（节拍和节奏型相结合）变化体套曲，但也各有特色。十二木卡姆中的每一套木卡姆都贯穿着主要乐调和主题旋律的板式变化手段（以节拍及节奏型的变化为主要变化手段的、有主题贯穿的多乐段乐曲），具有相对统一、固定的横向的结构和板式变化模式。它的乐曲基本为多段式结构，可以划分为四类：第一类是有主题旋律贯穿的多段式叙咏歌曲，第二类是多乐段回旋式叙事歌曲，第三类是句双式多段式变奏体器乐曲，第四类是方整性回旋变奏式歌舞曲。刀郎木卡姆中大部分乐曲的曲式结构为有主题音乐贯穿的“板式变化体”，也有一部分乐曲的曲式结构为“分节歌连缀体”，还有一小部分乐曲的曲式结构为“板式变化体”和“分节歌连缀体”相结合。哈密木卡姆属只曲连缀体套曲，未形成固定的板式变化序列，与属于“板式变化体套曲”[②]的喀什十二木卡姆有所不同，在每一套木卡姆中没有主题旋律固定乐调贯穿全曲，其乐曲的音乐结构和板式变化也不是完全统一、呈现出自己独有的特色。“只能在局部见

---

① “麦西热甫”一词源自阿拉伯语，在维吾尔语中常指民间的一种群众性娱乐晚会，主要形式是围圈而坐的男女老少在乐手们的歌声伴奏下轮番应邀入场翩翩起舞。

② 板式变化体套曲是在每套套曲中可以见到主要乐调和主题旋律的贯穿，而以节拍、节奏的变化为最主要的变奏手段，并从而构成套曲。

到乐调、曲调的贯穿”①。哈密木卡姆基本都呈“散——慢——快”的趋势，具有民间化的特点，显现出鲜明的地方特征。吐鲁番木卡姆中的叙咏曲大多属于有主题旋律贯穿的多段式叙咏歌曲，歌舞曲多属于方整性回旋变奏式歌舞曲。维吾尔木卡姆的三种木卡姆的结构和板式变化如表 2 - 7②、表 2 - 8③、表 2 - 9④、表 2 - 10⑤ 所示：

表 2 - 7 十二木卡姆琼乃额曼部分的结构和板式变化一览表

<table>
<tr><th>部分名</th><th colspan="2">段落名</th><th>节拍</th><th>速度</th><th>贯穿节奏型</th></tr>
<tr><td rowspan="14">琼乃额曼部分</td><td colspan="2">木凯迪满</td><td>卄</td><td>慢</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">太艾则及迈尔乎里、区秀尔给</td><td>$\frac{3}{4}$</td><td>慢</td><td>冬 0 冬 | 大·大 大大 0 ‖</td></tr>
<tr><td rowspan="3">奴斯赫及迈尔乎里、区秀尔给</td><td>A</td><td>$\frac{4}{4}$</td><td>慢</td><td>大大大 大大大 冬 冬冬 ‖</td></tr>
<tr><td>B</td><td>$\frac{5}{4}$</td><td>慢</td><td>大·大大大 冬大 大·大 大冬 冬 ‖</td></tr>
<tr><td>C</td><td>$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$</td><td>中慢</td><td>大大大 大大 冬 冬·大 大·大 大大大大 冬 ‖</td></tr>
<tr><td colspan="2">朱拉</td><td>$\frac{4}{4}$</td><td>慢</td><td>冬大大 0大大 冬冬 大 ‖</td></tr>
<tr><td colspan="2">赛乃姆</td><td>$\frac{2}{4}$</td><td>中</td><td>冬·大 0大 | 冬 冬冬 ‖</td></tr>
<tr><td colspan="2">穹赛勒克</td><td>$\frac{5}{8}$</td><td>中快</td><td>冬大大 冬大 ‖</td></tr>
<tr><td colspan="2">克其克赛勒克及迈尔乎里、区秀尔给</td><td>$\frac{2}{4}$</td><td>中慢</td><td>冬冬冬 大大 | 冬冬冬冬 大 ‖</td></tr>
<tr><td rowspan="2">佩希热维及迈尔乎里、区秀尔给</td><td>A</td><td>$\frac{2}{4}$</td><td>中</td><td>冬·大 冬大 | 或 冬大 大 ‖</td></tr>
<tr><td>B</td><td>$\frac{5}{4}$</td><td>中</td><td>大0 冬0 大0 0 冬0 ‖</td></tr>
<tr><td colspan="2">太依克特</td><td>$\frac{6}{8}$</td><td>中快</td><td>冬 冬 大·大冬 ‖</td></tr>
<tr><td colspan="2">尾唱</td><td>卄</td><td></td><td></td></tr>
</table>

① 周吉，等. 刀郎木卡姆的生态与形态研究[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2004：83.
② 周吉. 中国新疆维吾尔木卡姆音乐[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2008：140.
③ 周吉. 中国新疆维吾尔木卡姆音乐[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2008：144.
④ 周吉. 中国新疆维吾尔木卡姆音乐[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2008：155.
⑤ 周吉. 中国新疆维吾尔木卡姆音乐[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2008：155.

表 2－8　十二木卡姆达斯坦部分的结构和板式变化一览表

部分名	段落名		节拍	速度	贯穿节类型
达斯坦部分	第一达斯坦及迈尔乎里	A	2/4	慢	冬　冬大 ‖
		B	2/4＋3/4	中慢	冬·大　大大大大丨冬·大　大大　大大大 ‖
	第二达斯坦及迈尔乎里		7/8	中慢	冬 0 冬　大 ‖ 或 冬 2 冬 大大大大丨冬 2 冬　大 0 ‖
	第三达斯坦及迈尔乎里	A	9/8	中	冬0 冬大 大大 大大 ‖ 冬 0 冬　大 0 ‖ 或 冬 4 大大 大大 大大 大大 ‖ 冬 4 大大 冬大 大 0 ‖
		B	3/4	中快	冬　0　冬丨大·大　冬 ‖
	第四达斯坦及迈尔乎里		6/8	中快	冬·大冬　大·大冬 ‖

表 2－9　刀郎木卡姆的结构和板式变化一览表

段落名称		节拍	速度	贯穿节奏型
木凯迪满		⧺	慢	
且克脱曼		3/4	慢	大冬 0 冬大 冬丨大大冬 0 冬大 冬 ‖ 或 0 大冬 冬·大 大 ‖
赛乃姆		4/4	中	冬大大冬大大冬·冬大丨
赛勒凯		2/4	中快	冬·大 0 冬大 ‖
色利尔玛	A	5/8	快	冬　大　冬 ‖
	B	2/4	快	冬·大冬 ‖ 或 冬 3 大 冬 ‖

表 2－10　吐鲁番木卡姆的结构和板式变化一览表

段落名称		节拍	速度	贯穿节奏型
木凯迪满（艾再勒）		⧺	慢	
巴希且克特	A	3/4	慢	大大大大大　冬丨大·大冬大　冬丨
	B	6/4	慢	冬　大大　大大大大 大大　冬　大 0 大 ‖

续表

段落名称		节拍	速度	贯穿节奏型
且克特	A	$\frac{7}{8}$	中慢	冬大大大 冬0大‖
	B	$\frac{7}{4}$	中慢	0大 大 大大 冬 0大 大大 冬 ‖
亚郎且克特	A	$\frac{5}{4}$	中慢	大大大大冬 大·大 大冬 冬 ‖
	B	$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$	中慢	大大大 大大大 冬大 冬·大大大大大大大冬 ‖
朱拉		$\frac{4}{4}$或 $\frac{4\frac{1}{4}}{4}$	中慢	冬大大 0大大 冬·冬 大‖ 或 冬大 大 冬大 冬冬 大大冬冬‖
赛乃姆		$\frac{2}{4}$	中至快	冬·大冬大|冬大大大 冬大‖
纳孜尔孔	A	$\frac{2}{4}$	中	冬·大大大(3) 0|%|冬·大大大(3) 冬大大|冬·大大大(3) 0‖
	B	$\frac{2}{4}$	中快	冬 冬|冬大 冬‖
	C	$\frac{2}{4}$	快	冬大大 冬大|冬大 冬大 ‖
赛勒凯(苛希冬)		$\frac{2}{4}$	中慢	冬 大大|冬 大‖

2. 乐律乐调特征

乐律乐调是人类经过长期的音乐实践,逐步形成的乐音组织形式,其在各历史阶段、各地域和各民族的样式都不尽相同。乐律指的是律制,乐调指的是调性。“调式是若干高低不同的乐音,围绕某一有稳定感的中心音,按一定的音程关系组织在一起,成为一个有机的体系”。[①] 调式有大调式,小调式,和声,旋律,自然大、小调式,五声调式等等。律制是指“不同定律法所形成的各音的绝对准确高度及其相互关系的音高体制”。[②] 律制有五度相生律、纯律、三分损益法、十二平均律等等。

我国的各个民族的音乐中大多使用的是五度相生律、纯律和十二平均律,维吾尔木卡姆在乐律、乐调方面所呈现出的“四分中立音现象”“多结音

① 童忠良. 基本乐理教程[M]. 上海:上海音乐出版社,2001:68.

② 李重光. 基本乐理[M]. 北京:高等教育出版社,1996:8.

现象”“游移音现象”“一级多音现象”“同结音不同音列现象”和“一级多音现象”等特点，凸现出它作为“东西方音乐文化交流、荟萃之结晶”所特有的性质。早在20世纪50年代，万桐书等老一辈音乐学家在为维吾尔族大型古典套曲《十二木卡姆》作乐谱记录时，就注意到其中有些乐音“比原音稍高约四分之一音，或稍低约四分之一音”，并分别用符号“↑”(微升)和“↓”(微降)来表示，后经过国内专家学者的商议，决定在木卡姆的记谱工作中，四分中立音律的记谱引进半升号“≯”和半降号“ȡ”。十二木卡姆、刀郎木卡姆和吐鲁番木卡姆在乐调方面具有多结音、游移音和一级多音现象的共同点。多结音是指在同一乐调中有两个或是三个乐音作为乐曲的结束音，而在其他的音乐类型中大多以单个音结束。这两个或三个乐曲结音的乐音之间可以是大小二度、大三度、四度或五度的关系。维吾尔木卡姆乐调由固定音级和游移音构成，上、下游移音是相对于固定音级的音阶，游移音的存在对乐调的风格具有重要的影响。一级多音是指在乐调中的某一个或几个音级上，由于几种不同乐律的并存或旋律进行的原因同时存在几个不同的乐音。四分音在维吾尔族传统音乐中普遍存在，但迄今为止只在刀郎木卡姆中才能见到以四分音为乐曲的结音。十二木卡姆、哈密木卡姆、刀郎木卡姆和吐鲁番木卡姆调式如表2-11、表2-12、表2-13、表2-14[①] 所示：

表2-11 十二木卡姆调式一览表

调式类型 / 调式音例 / 调式主音	主音音高	基本调式	变体调式	特殊调式
do	C D G	1 2 3 4 5 6 7 1̇ 1 2 3 4 #4 5 6 7 1̇ 1 2 3 4 5 6 b7 ♮7 1̇	1 ↑1 2 3 ↑4 5 6 7 1̇ 1 2 ↓3 4 5 6 7 1̇ 1 2 3 4 ↑5 6 7 1̇	1 #2 3 4 5 6 7 1̇ 1 2 3 4 #4 #5 6 7 1̇
re	D G	2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇	2 3 4 ≯4 #4 5 6 7 1̇ ≯1̇ #1̇ 2̇	2 3 4 ≯4 #4 5 ≯5 #5 6 b7 ♮7 1̇ ≯1̇ 2̇
mi	E D	3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 3 4 #5 6 7 1̇ #2̇ 3	3 4 ↑5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 3 4 5 6 7 1̇ ↑2̇ 3	3 4 5 ≯5 6 b7 ♮7 1̇ 2̇ ≯2̇ 3̇ 3 4 5 #5 6 7 1̇ #1̇ 2̇ #2̇ 3̇

① 阎建国. 中华瑰宝：维吾尔木卡姆[M]. 哈尔滨：黑龙江人民出版社，2006：60-64.

续表

调式类型 调式音例 调式主音	主音音高	基本调式	变体调式	特殊调式
gol	C D G	5 6 7 1 2 3 4 5 5 6 7 1 2 +2 3 #4 5	5 6 7 1 2 3 ↑4 5 5 6 7 1 ↑2 3 ↑4 5 5 6 7 1 ↑1 2 3 4 5	5 6 +6 7 1 2 +2 3 4 5 5 6 +6 b7 +7 1 2 +2 3 4 5
la	G D	6 7 1 2 3 4 5 6 6 7 1 2 3 4 #5 6	6 7 1 ↑1 2 3 4 5 6	6 7 1 #1 2 3 4 #4 5 6 6 7 1 +1 #1 2 3 4 #4 5 6
si	B #F	7 1 2 3 4 5 6 7 7 1 2 3 ↑4 5 6 7	7 1 #2 3 4 5 6 7 7 1 2 b3 4 5 6 7	7 1 2 +2 3 +4 #4 5 +5 6 +6 7 7 1 2 +2 3 4 5 +5 6 +6 7

表 2－12 哈密木卡姆调式一览表

调式类型 调式音例 调式主音	主音音高	基本调式	变体调式	特殊调式
do	D G A	1 2 3 5 6 1 1 2 3 4 5 6 1 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 ↑4 5 6 1 1 2 ↓2 3 5 6 ↓7 +7 1 1 2 3 4 5 6 b7 1	1 2 ↓2 3 5 6 ↓7 1 1 2 3 ↑4 5 6 ↓7 1
re	D G A E	2 3 4 5 6 1 2 2 3 4 5 6 7 1 2 2 3 5 6 7 1 2	2 3 4 ↑4 5 6 7 1 2 2 3 4 ↑4 5 6 ↑6 1 2 2 3 4 ↑4 5 6 ↓7 1 2	2 3 4 +4 #5 6 7 1 2 2 3 4 #4 5 6 b7 +7 1 2
mi	E G	3 4 5 6 7 1 2 3	3 4 5 6 b7 1 2 3	
gol	G D C	5 6 1 2 3 5 5 6 1 2 3 4 5 5 6 7 1 2 3 4 5	5 6 ↓7 +7 1 2 3 4 5 5 6 7 1 2 3 #4 5 5 6 7 1 2 3 ↑4 5	5 6 ↓7 b7 +7 1 2 3 ↑4 5
la	G #F	6 1 2 3 5 6 6 7 1 2 3 5 6 6 1 2 3 4 5 6	6 7 1 2 3 #4 5 6 6 ↓7 1 2 3 4 5 6 6 7 1 ↑1 2 3 5 6	6 7 1 ↑1 #1 2 #2 3 #4 5 6 6 7 1 ↑1 2 3 #4 5 6 6 7 1 #1 2 3 4 5 6
si	#F	7 1 2 3 4 5 6 7		

表 2-13　刀郎木卡姆调式一览表

调式类型 / 调式音例 / 调式主音	主音音高	基本调式	变体调式	特殊调式
do	B	1 2 3 5 6 7 1	1 2 3 4 +4 5 6 7 1	
re	#C #F	2 3 +4 5 6 7 1 2	2 3 5 6 7 +1 #1 2	2 4 +4 5 6 c7 b7 1 2
mi	#C	3 4 5 +5 #5 6 7 1 +1 2 +2 #2 3		
gol	#F #C	5 6 7 1 2 +2 3 4 +4 5	5 6 +6 c7 ♮7 1 2 +2 3 4 5	
la	#C	6 7 1 +1 #1 2 3 +3 5 6		

表 2-14　吐鲁番木卡姆调式一览表
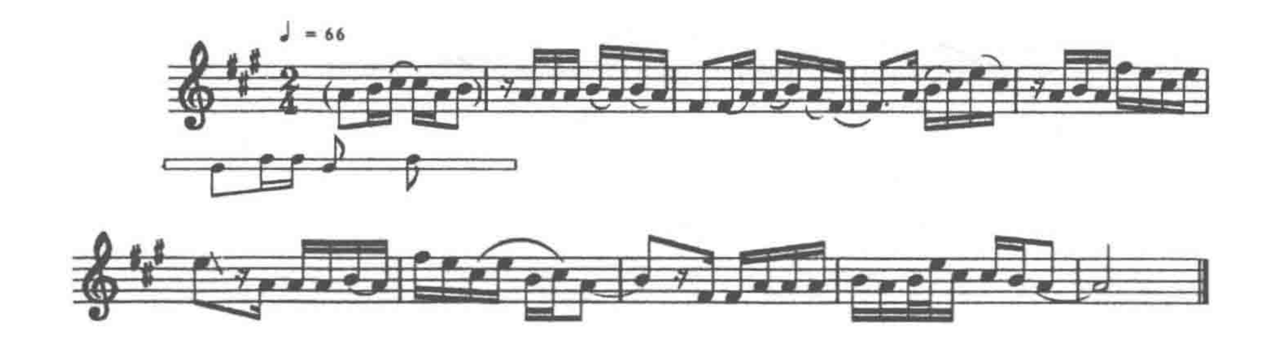
调式类型 / 调式音例 / 调式主音	主音音高	基本调式	变体调式	特殊调式
do	G A bE	1 2 3 4 5 6 7 1 1 2 3 4 #4 5 6 7 1 1 2 3 4 5 6 1	1 2 ↑2 3 4 5 6 7 1 1 2 ↓3 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 #4 5 6 b7 ♮7 1 1 2 #2 3 4 #4 5 6 b7 ♮7 1
re	B D #G	2 3 4 5 6 7 1 2 2 3 4 #4 5 6 7 1 2 2 3 4 5 6 b7 ♮7 1 2	2 3 4 5 6 b7 ♮7 1 2 2 ↑2 3 4 ↑4 5 6 7 1 2	2 3 4 #4 5 6 b7 ♮7 1 2
mi	A D	3 4 5 6 7 1 2 3 3 4 #4 5 #5 6 7 1 #1 2 3		
gol	D F A	5 6 7 1 2 3 4 5 5 6 b7 ♮7 1 2 3 4 5 5 6 7 1 2 3 4 #4 5	5 6 b7 ♮7 1 2 3 4 #4 5 5 6 7 1 #1 2 3 4 #4 5 5 6 7 1 2 ↑2 3 4 5	5 b6 ♮6 b7 ♮7 #1 2 3 4 #4 5 5 6 ↑6 b7 ♮7 1 2 ↑2 3 4 5 5 ↑5 #5 6 b7 ♮7 1 2 ↑2 3 4 5
la	#F #D C	6 7 1 2 3 4 5 6 6 7 1 2 3 4 #4 5 6	6 7 1 #1 2 3 4 #4 5 6	
si	E A #F G	7 1 2 3 4 5 6 7 7 1 2 ↑2 3 4 5 6 7 7 1 2 ↑2 3 4 #4 5 6 7	7 1 2 ↑2 3 4 5 ↑5 6 7 b7 ♮7 1 2 ↑2 3 4 5 6 7 7 1 2 3 4 ↑4 5 6 7	b7 ♮7 1 2 ↑2 3 4 #4 5 6 7 7 1 #1 2 ↑2 3 4 5 6 7

哈密木卡姆的调性与其他木卡姆略有不同，在3、5、7级音上升高或降低1/4个全音，并在1/4—2/4全音的范围内上下游移的使用相对较少。其中，仅以“do、re、mi、sol、la”5个乐音构成的乐曲，占总乐曲数的24%，如谱例2-1；由“do、re、mi、fa、sol、la”6个乐音构成的乐曲占总数的22.5%，如谱例2-2；由“do、re、mi、sol、la、si”6个乐音构成的乐曲占总数的22.9%，如谱例2-3；由“do、re、mi、fa、sol、la、si”7个乐音构成的乐曲占总数的30.6%，如谱例2-4。

谱例2-1　加尼凯姆木卡姆(第一分章)第3首

3. كىچىك جانكەم

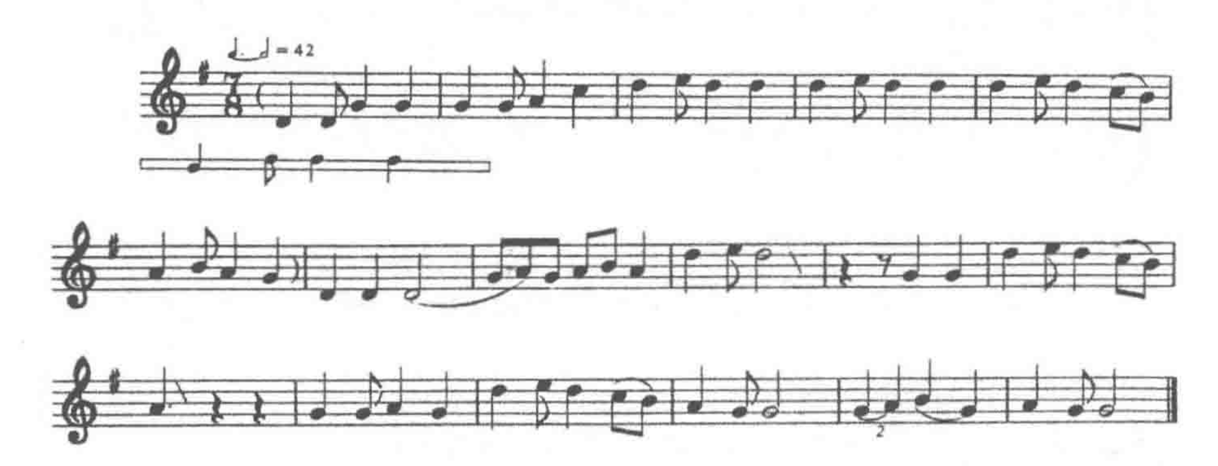
3.〔小〕加尼凯姆



谱例2-2　琼都尔木卡姆(第一分章)第3首

3. يارەنلەر يار ئۆلتەردى
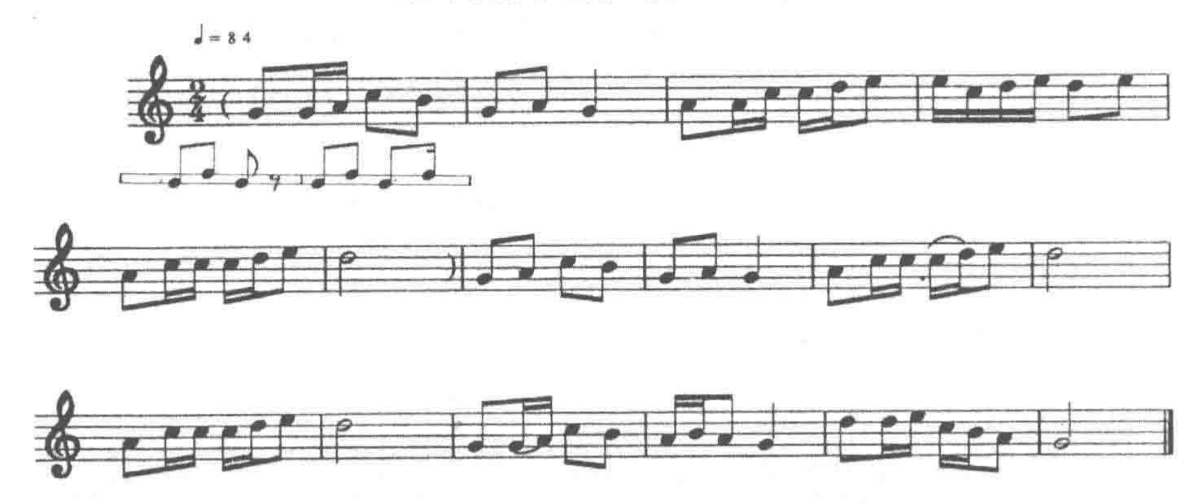
3.情人要了我的命



谱例2－3　海孜热提木卡姆(第二分章)第12首

ئانارخان يارىم دوس .12
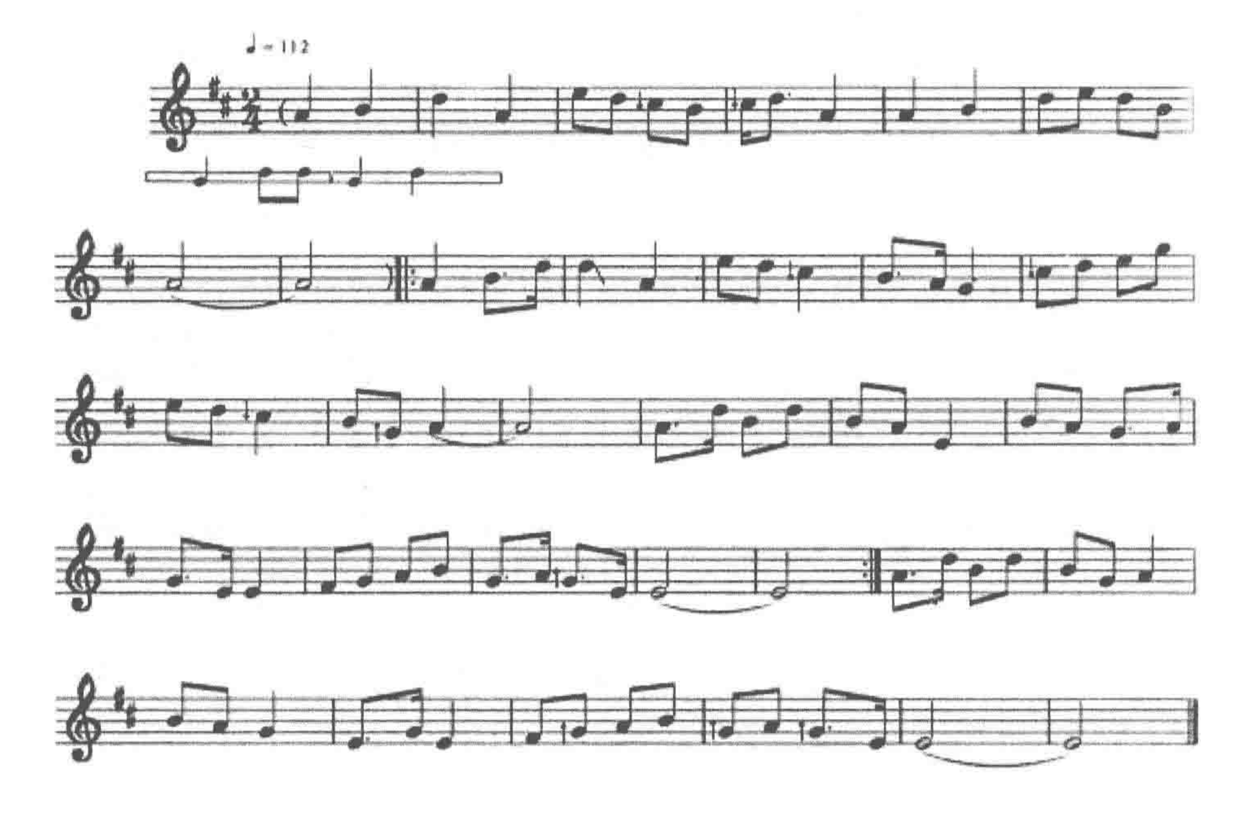
12.阿娜尔汗，我的情人



谱例2－4　胡甫提木卡姆(第一分章)第14首

ۋاي-ۋاي جېنىمەي .14

14.哎呀，哎呀，亲爱的



哈密木卡姆中乐曲的终结音最常见的是"sol"，占乐曲总数的41.1%；终结音"do"，占乐曲总数的29.8%；终结音为"re"和"la"，分别占乐曲总数的14.7%和12.4%；终结音以乐音"mi和"si"为结音的只有几首，可谓凤毛麟角。

由此可见，与汉族传统音乐中较大量存在的只含乐音"do、re、mi、sol、la"相近的所谓"五声调式"，在哈密木卡姆中比较多见，这是与其他种类的维吾尔木卡姆所截然不同的特征。

3. 节奏节拍特征

节奏是长音和短音有规律地组合在一起，节拍是相同时值的强拍和弱拍有规律地循环出现。[①] 汉民族的音乐当中，通常以常规节拍构成，如$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{3}{8}$等，而在各种维吾尔木卡姆中多使用复合节拍、混合节拍和增盈节拍。复合节拍是由两种或两种以上较为简单的节拍复合而成的节拍，如$\frac{5}{8}\left(\frac{2+3}{8}、\frac{3+2}{8}\right)$，$\frac{7}{8}\left(\frac{3+4}{8}\right)$，$\frac{5}{4}\left(\frac{2+3}{4}、\frac{3+2}{4}\right)$等；混合节拍是两种或两种以上常规节拍有规则地轮流出现的节拍，如$\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$等；增盈节拍是在整数拍子的基础上，每小节内增盈半拍或$\frac{1}{4}$拍所形成的非整数节拍，如$\frac{6\frac{1}{2}}{4}\left(\frac{4+2\frac{1}{2}}{4}\right)$、$\frac{2\frac{1}{2}}{4}$等。维吾尔木卡姆中，节拍相同的乐曲节奏也未必相同。节奏型小到一小节，多则不定，节奏型始终贯穿于全曲之中，它体现出了乐曲的性格，控制着旋律和舞蹈者的舞步。除散板乐曲之外，在维吾尔木卡姆的每一首乐曲中，都内蕴着有变化地贯穿始终的节奏单元——节奏型。

每套十二木卡姆、刀郎木卡姆和吐鲁番木卡姆中，每一段的名称代表着一种节奏型，少数段落有几种节奏型。现对这4种木卡姆的节拍和节奏型进行分析，结果如表2－15、表2－16、表2－17、表2－18[②] 所示：

---

① 童忠良. 基本乐理教程[M]. 上海：上海音乐出版社，2001：35.

② 周吉. 中国新疆维吾尔木卡姆音乐[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2008：112－115.

表 2－15　十二木卡姆节拍和节奏型一览表

序号	节拍	节奏型名称	节奏型
1	$\frac{2}{4}$节拍	赛乃姆节奏型	冬·大　0 大 | 冬冬冬 ‖
2		克其克赛勒克节奏型	冬冬冬　大大 | 冬冬冬冬　大 ‖
3		佩希热维节奏型 1	冬·大　冬大 ‖ 或冬大　大 ‖
4		达斯坦节奏型 1	冬　冬大 ‖
5		麦西热甫节奏型 1	冬大大冬大 | 冬大大大　冬大 ‖
6	$\frac{3}{4}$节拍	太艾则节奏型 1	冬 0 冬 | 冬·大　大大 0 ‖
7		太艾则节奏型 2	大·大　大大　冬 | 冬大大　冬大　冬 ‖
8	$\frac{4}{4}$节拍	奴斯赫节奏型 1	大大大　大大大　冬　冬冬 ‖
9		朱拉节奏型	冬大大　0 大大　冬冬　大 ‖
10	$\frac{5}{4}$节拍	奴斯赫节奏型 2	大·大大大　冬大　大·大　大冬　冬　‖
11		穆斯坦扎特节奏型	大大　0 大　大　冬　冬 ‖
12		佩希热维节奏型 2	大 0　冬 0　大 0　0　冬 0 ‖
13	$\frac{5}{8}$节拍	穹赛勒克节奏型	冬大大　冬大 ‖
14	$\frac{6}{8}$节拍	太依克特节奏型	冬　冬　大·大冬 ‖
15		达斯坦节奏型 2	冬·大冬　大·大冬 ‖
16	$\frac{7}{8}$节拍	耶李姆沙给节奏型	冬 0 大 0　| 冬　0　大大大大　‖
17		达斯坦节奏型 3	冬 0　冬　大 ‖
18		麦西热甫节奏型 2	冬　冬　冬　大 | 冬 0　冬　大 ‖
19	$\frac{9}{8}$节拍	达斯坦节奏型 4	冬 0 冬大　大大　大大 | 冬　0　冬　大 0 ‖
20	$\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$节拍	达斯坦节奏型 5	冬·大　大大大大 | 冬·大　冬·大　大大大 ‖
21	$\frac{2\frac{1}{2}}{4}$节拍	佩希热维节奏型 3	冬大　冬 0　大大 ‖
22	$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$节拍	奴斯赫节奏型 3	大大大大大 冬 冬·大大·大大大大大 冬 ‖

表 2－16　刀郎木卡姆节拍和节奏型一览表

序号	节拍	节奏型名称	节奏型
1	$\frac{2}{4}$节拍	赛勒凯节奏型	冬·大　0冬大‖
2		色利尔玛节奏型 1	冬·大　冬‖或 冬大冬（3）
3	$\frac{3}{4}$节拍	且克脱曼节奏型 1	大冬　0冬大 冬　｜　大大冬　0冬大 冬‖
4		且克脱曼节奏型 2	0大冬 冬·大大　‖
5	$\frac{4}{4}$节拍	赛乃姆节奏型	冬大大冬大大　冬·大大　‖
6	$\frac{5}{8}$节拍	色利尔玛节奏型 2	冬 大　冬‖或　冬大大 冬　‖

表 2－17　吐鲁番木卡姆节拍和节奏型一览表

序号	节拍	节奏型名称	节奏型
1	$\frac{2}{4}$节拍	赛乃姆节奏型	冬·大　冬大｜冬大大冬大‖
2		纳孜尔孔节奏型 1	冬·大大^{3}大　0‖
3		纳孜尔孔节奏型 2	冬 冬｜冬大 冬｜冬大大冬大｜冬大 冬‖
4		纳孜尔孔节奏型 3	冬大大　冬大｜冬大　冬大‖
5		赛勒凯节奏型	冬 大大｜冬　大‖
6	$\frac{4}{4}$节拍	朱拉节奏型 1	冬大大　0大大　冬·冬　大‖
7	$\frac{3}{4}$节拍	巴希且克特节奏型 1	大大大大大 冬｜大·大　冬大　冬‖
8	$\frac{5}{4}$节拍	亚郎且克特节奏型 1	大大大大 冬 大·大　大冬 冬‖
9	$\frac{6}{4}$节拍	巴希且克特节奏型 2	冬 大大　大大大大　大大 冬 大0 大　‖
10	$\frac{7}{4}$节拍	且克特节奏型 1	0大 大 大大 冬 0大 大大 冬‖
11	$\frac{7}{8}$节拍	且克特节奏型 2	冬大大大 冬0 大‖
12	$\frac{4\frac{1}{4}}{4}$节拍	朱拉节奏型 2	冬大 大　冬大　冬冬　大大冬冬‖

续表

序号	节拍	节奏型名称	节奏型
13	$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$节拍	亚郎且克特节奏型2	大大大 大大大 冬大 冬·大大大大 大大大 冬‖

表2-18 哈密木卡姆节拍和节奏型一览表

序号	节拍	节奏型
1	$\frac{2}{4}$节拍	冬 冬大‖
2		冬·大冬‖
3		冬 大大 | 冬 大‖
4		冬 冬 大 | 冬 大‖
5		冬·大 冬大 | 冬大大冬大‖
6		冬大 大大 | 冬大 大‖
7		冬大大冬大 | 大 冬冬 ‖
8	$\frac{4}{4}$节拍	冬·大 冬 大 | 冬 冬 大 冬大‖
9		冬 大大 冬 大 | 冬 冬 大 大‖
10	$\frac{3}{8}$节拍	冬大大 冬大0‖
11	$\frac{5}{8}$节拍	冬大大 冬大‖
12		冬大大 冬‖
13		大0 大冬0‖
14		大0 大冬0 | 冬 0大 0大‖
15		冬·大大 大 | 冬大大大 大‖
16	$\frac{7}{8}$节拍	冬·冬 大‖
17		冬 大 冬 大‖
18		冬 大 大 大‖
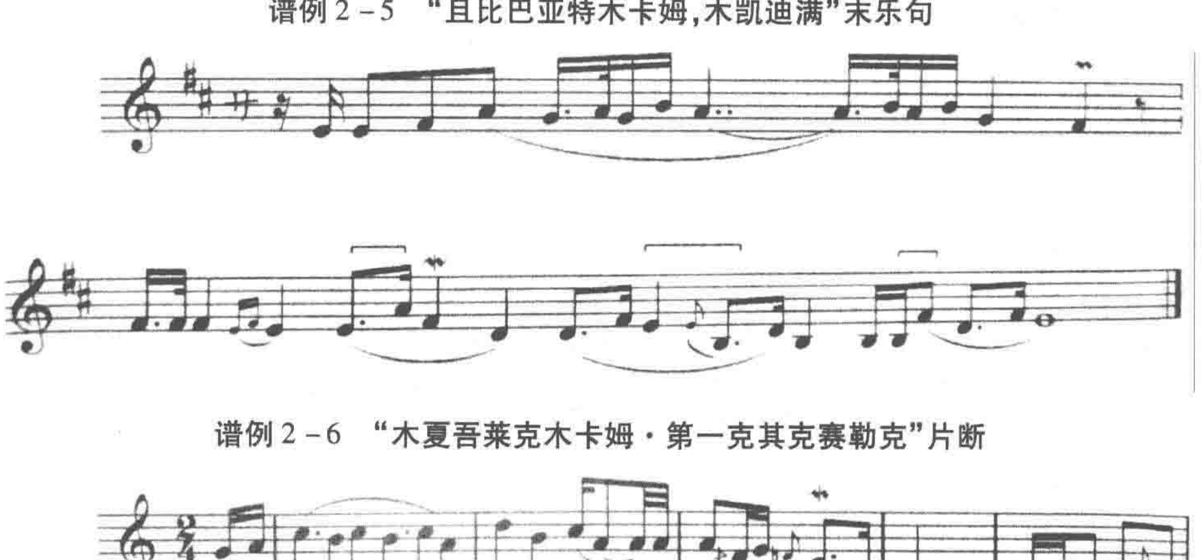
4. 旋律行进特征

各种维吾尔木卡姆的旋律行进有着既同又不同的特征，十二木卡姆与吐鲁番木卡姆的相同因素最多，在旋律的行进发展和方法上很接近，或多或少地证明这二者在产生及发展过程中有过密切交流的情况。维吾尔木卡姆
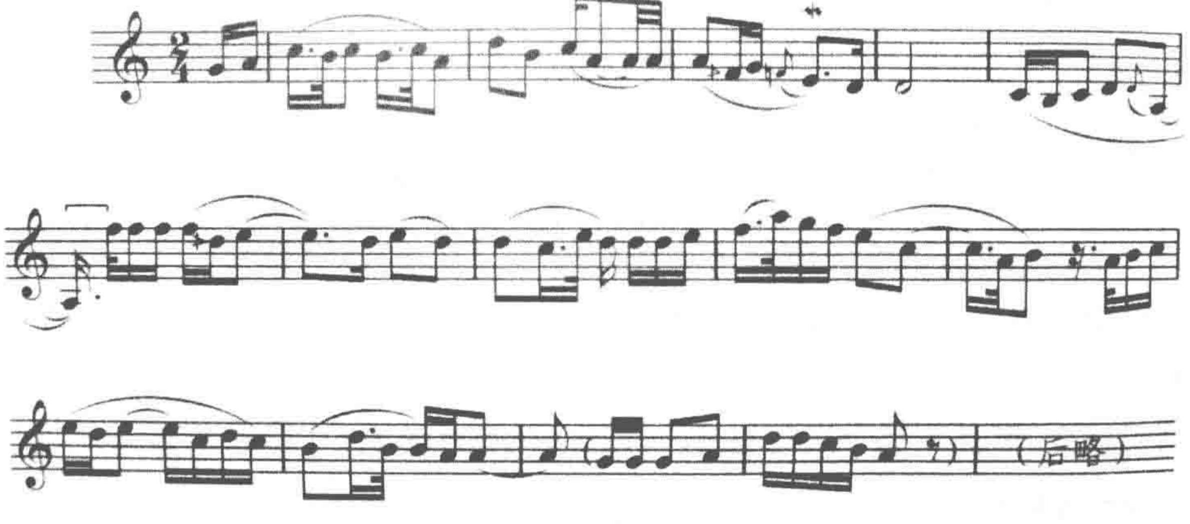
在旋律的发展和变化上常采取重复、移位、变调、变化节奏节拍等多种方式。十二木卡姆的旋律典雅、华丽，其音域在一个半八度到两个八度之间，旋律从低音区或中音区逐级往中音区、高音区发展，到整个乐曲的四分之三处为最热烈的部分之后再逐级回复到低音区或中音区结束，在此整个过程中，旋律的发展行进呈现出多层次起伏状的抛物线型。

各种维吾尔木卡姆的旋律行进方式有所不同，这种不同直接与当地的维吾尔民众的生态环境和审美习惯息息相关。十二木卡姆的旋律有级进，纯四度、纯五度向上、向下，大、小六度的上跳，大、小七度的上跳，或是乐句间的七、八、九度的上跳，最宽可达到十三度的跳跃。虽然各种级进方式在木卡姆中均有出现，但是以级进、纯四度、纯五度最为常见（谱例2－5），其他级进方式相对较少，然而也正是由于乐句间大跳的行进方式，音乐会产生强烈的对比，给人们的听觉带来震撼的感觉（谱例2－6）。

谱例2－5　"且比巴亚特木卡姆，木凯迪满"末乐句



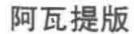
谱例2－6　"木夏吾莱克木卡姆·第一克其克赛勒克"片断
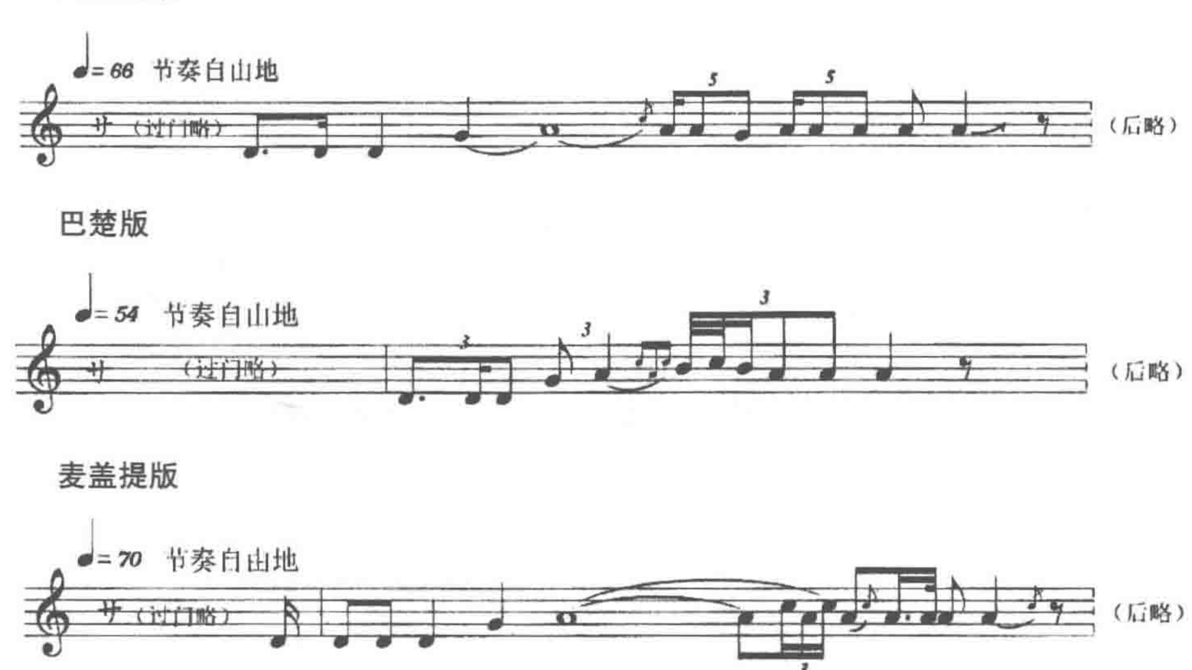


刀郎木卡姆的声乐旋律所采用的乐音之间的连接基本上以级进为主，故旋律听起来感觉起伏不大，显得较为平缓，乐音大都在八度或九度之间行

进，除了个别流传在阿瓦提、巴楚和麦盖提三个县的朱拉木卡姆的“木凯迪曼”部分，旋律的演唱以乐音之间以四度上跳开始形成呼唤性曲首，也成为刀郎木卡姆的“特定型音调”（见谱例 2－7）。刀郎木卡姆由于四分中立音的出现，旋律乐音之间增加了许多新的音程式关系：据统计，三县的 30 部刀郎木卡姆中，旋律中有四分中立音存在的占 25 部，约占乐曲总数的83.3%；旋律中以稳定的中立音作为全曲结音有 7 部，约为乐曲总数的 23. 3%；旋律中以从四分音向下方中立三度的运行结束全曲的有 6 部，约占乐曲总数的 20%。这种情况，在其他地区的木卡姆中是不存在的，仅有刀郎木卡姆中存在乐曲结音是稳定的中立音。刀郎木卡姆还有一个显著的特点是在结束音上呈现出向上或者向下“流动式的结束”的滑音，这种旋法形式普遍运用于其乐句、乐段以及乐曲的结尾。

谱例 2－7　刀郎木卡姆中的朱拉木卡姆的“呼唤性曲首”谱例
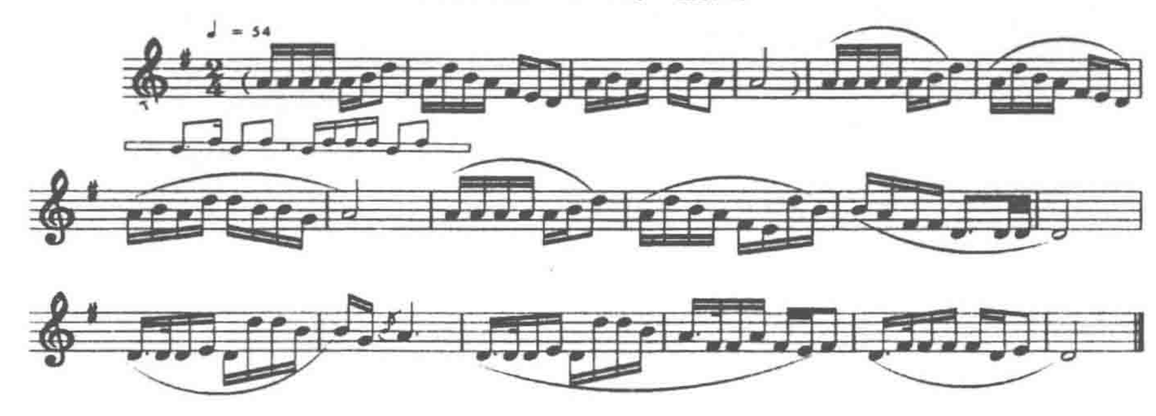




哈密木卡姆的旋律时而可见大音程的上、下跳进（见谱例 4），“旋律三音组中的五声音阶典型四度进行和以两个大二度相连的旋律进行在各类维吾尔木卡姆中皆可见到。但是，在《十二木卡姆》和《刀郎木卡姆》这种旋律见得较少，而且大都为短促的片断，而在《哈密木卡姆》中这种旋律却见得较多”①（见谱例 2－8）：

① 周吉，等. 刀郎木卡姆的生态与形态研究[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2004：83.

谱例 2－8　代尔迪里瓦木卡姆(第二分章)第 8 首

8. ئوينىۋالاي نادان

8. 让我来玩玩，傻瓜



5. 乐器伴奏特征

(1)乐器与器乐特征

维吾尔木卡姆中所用乐器，按民间音乐流传的吹、拉、弹、打四类划分法可分为四类。第一类是吹奏乐曲：乃依(笛子)(图 2－3)、巴列曼(图 2－4)等。第二类是弹拨弦乐：弹拨尔、独它尔、热瓦普和卡龙(图 2－5)；第三类是拉弦乐器：沙塔尔、艾捷克等；第四类是打击乐器：纳格拉(图 2－6)、萨帕依、达普(图 2－7)、它希克(石条)大手鼓和小手鼓等；各种木卡姆使用的乐器略有不同，带有浓厚的地方性色彩。



图 2－3　乃依

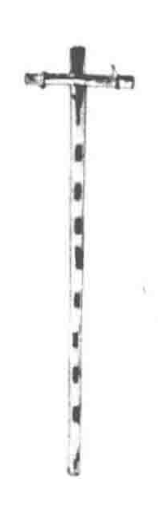


图 2－4　巴列曼

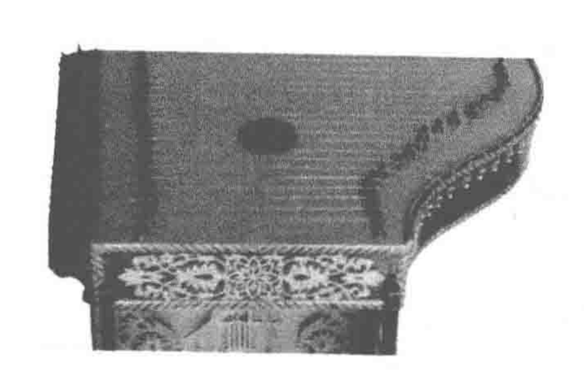


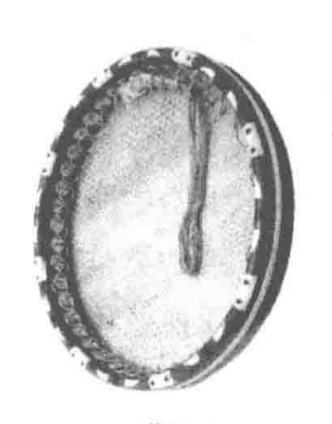
图2－5　卡龙



图2－6　那格拉



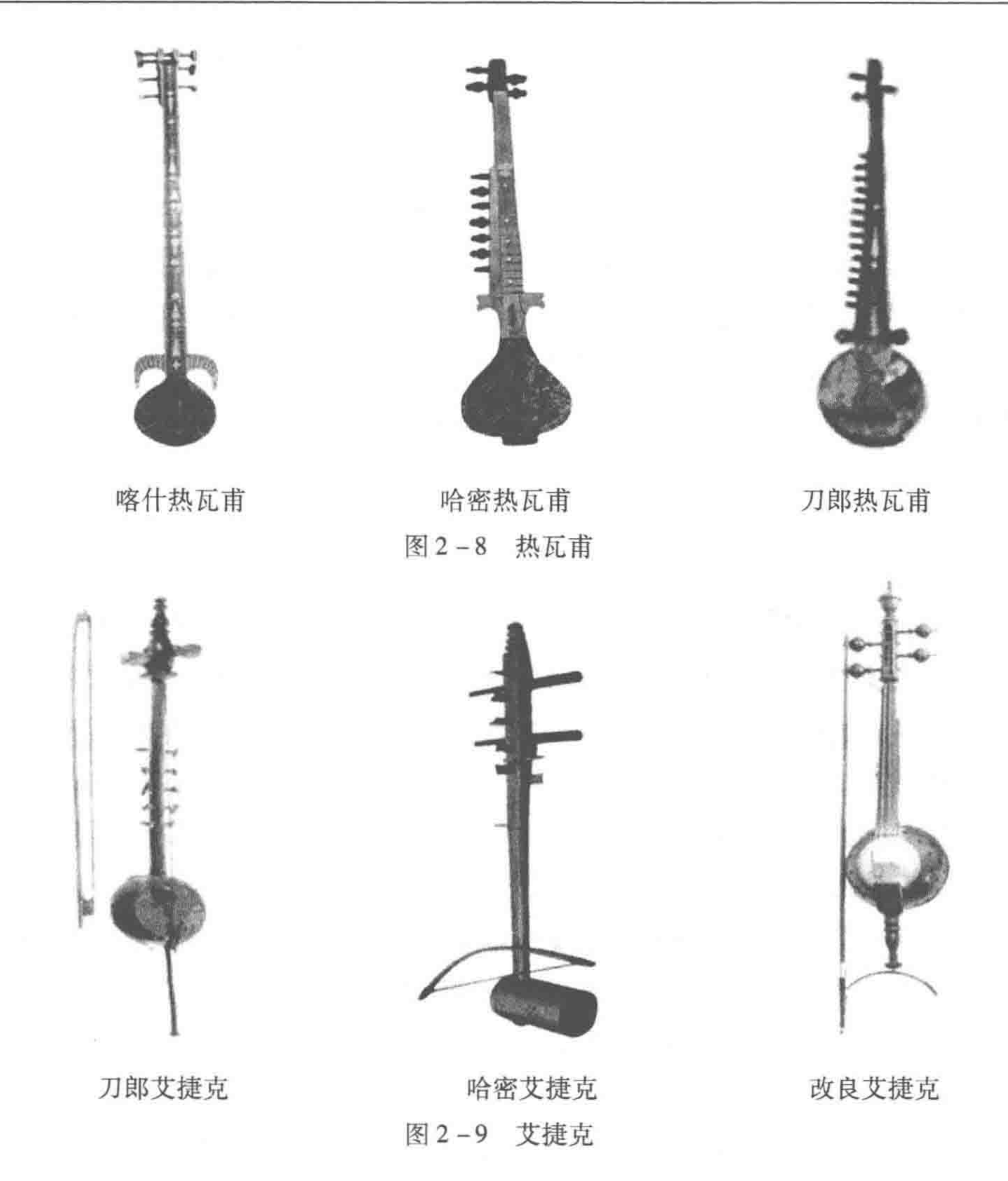
（正面）



（背面）

图2－7　达普

十二木卡姆主要演奏乐器有卡龙、热瓦甫、艾捷克和“乃格曼达甫”（一种周径较小的手鼓）等。刀郎木卡姆的主要演奏乐器有刀郎热瓦普、卡龙、刀郎艾捷克、萨帕依、它希克（石条）大手鼓和小手鼓等。哈密木卡姆的演奏乐器原仅有哈密艾捷克、哈密热瓦甫和达甫鼓，后来增加了扬琴、弹布尔、都它尔等。吐鲁番木卡姆有鼓吹乐和丝竹乐两种伴奏形式，所用乐器也不同，丝竹乐伴奏时使用乐器与十二木卡姆相近，鼓吹乐伴奏时所使用的乐器主要是以苏乃依为旋律乐器，加一对纳格拉和冬巴克。维吾尔各木卡姆中均使用热瓦甫和艾捷克，由于维吾尔乐器中乐器有“同名异形”的现象，所以实际的形制未必相同。哈密木卡姆演奏中所使用的哈密热瓦甫与喀什热瓦甫差异较大，而与刀郎热瓦甫形制相近（图2－8）；各地区的艾捷克（图2－9）也在形制方面均有较大的差异。



喀什热瓦甫　　哈密热瓦甫　　刀郎热瓦甫

图2-8 热瓦甫

刀郎艾捷克　　哈密艾捷克　　改良艾捷克

图2-9 艾捷克

热瓦甫一般用桑木和沙枣木结合制成。琴颈的下半部分和圆形共鸣音箱用一整块沙枣木挖凿而成(也有椭圆形的)。共鸣音箱的面上蒙去毛的生马皮,有的还在上面穿若干小孔以散音。共鸣音箱的背后,有的较圆滑,有的用刀刻成圆条状以装饰,其排列很像莲花瓣组成的莲花座,从中也可以看出古代佛教文化对维吾尔民间乐器的影响。一般琴的上半部分,即琴头和琴颈大部是用桑木制成。刀郎艾捷克一般用桑木、红柳木或红枣木制作。下方圆形共鸣音箱是用一整块木料削凿而成,正面蒙马皮或桑木薄板,后面开孔以散音。刀郎艾捷克的琴弓是用一根去皮的红柳木棍制作,木棍直径为0.6~1cm之间、长59~63cm,上张一束马尾成弓形,用松香做阻碍剂与

马尾弦相互摩擦发音。热瓦普中,哈密热瓦甫地方特色最为突出,独具特色,为弹弦乐器,历史悠久,在哈密木卡姆的演出中具有重要地位。哈密热瓦甫用整块核桃木、苹果木或桑木雕凿而成,音箱浅圆盒形,用马皮或羊皮蒙面,柄近似琵琶,上窄下宽,有品。原有三根主奏弦和七根以上的共鸣弦,现为四根主奏弦。由于工艺复杂、制造成本高、演奏难度大等原因,在现代的演出中已很少见到,于2006年由哈密地区文体局申报为新疆维吾尔自治区非物质文化遗产代表作。哈密艾捷克(俗称"胡胡子"),弓弦乐器,多用金属圆桶做音箱,正面蒙马皮、羊皮或蟒皮,背面敞口,现多用钢丝弦。较常见的有两根主奏弦,6~7根共鸣弦,主奏内弦定弦为D,主奏外弦定弦为A,"有时根据乐曲需要,也可定为G、D"[①]。琴弓由竹片弯成弧形,马尾弓毛系于两端,夹于二弦之间拉奏。刀郎木卡姆伴奏中所使用的达普较维吾尔普通使用的小,一般为民间艺人手工制作。它呈扁圆形,不太规则,用榆、桑、果等硬杂木制边框,鼓面蒙生牛皮或生山羊皮,鼓面直径从25~31cm或35cm,边框内侧装有25~35个铁环,用手敲击鼓面发出不同的音高,铁环的抖动和碰撞也发出"哗啦啦"的声响。

(2)表演形式与载体特征

维吾尔木卡姆的表演形式非程式化、因地而宜,形式多种多样。通常在各种各样的群众性娱乐活动中表演,维吾尔族民间艺人都以松散的"班社"为组合进行活动。"班社"的规模大小不等,少则二三人,多达七八人甚至十几人、几十人。其乐器的组合形式视各不同地区所流传的不同乐器而定。南部新疆地区维吾尔族民间演唱"十二木卡姆"时最简单、最基本的组合是一名萨它尔手自拉自唱,一名鼓手击节相伴,进板之后也相和歌唱。此两者一般都是父子或师徒。有时加入一个弹奏卡龙者伴奏、帮唱。也可以见到以弹布尔、南疆热瓦甫或都它尔为主奏乐器自弹自唱,以达普击节相伴的组合。哈密木卡姆中没有独立的器乐曲或间奏曲,歌舞曲之间由短小的过门连接。乐器只起伴奏的作用,基本是"随腔伴奏"。乐队人数不固定,可多可少,最少一把哈密艾捷克、一面手鼓即可演出。刀郎木卡姆在表演时,演奏者席地跪坐或盘腿坐,根据场地的情况,排成一行或是排成半圆圈或圆圈状。演奏中相互配合默契,声音协调,呈现一种原始和自然的美。伴奏乐队
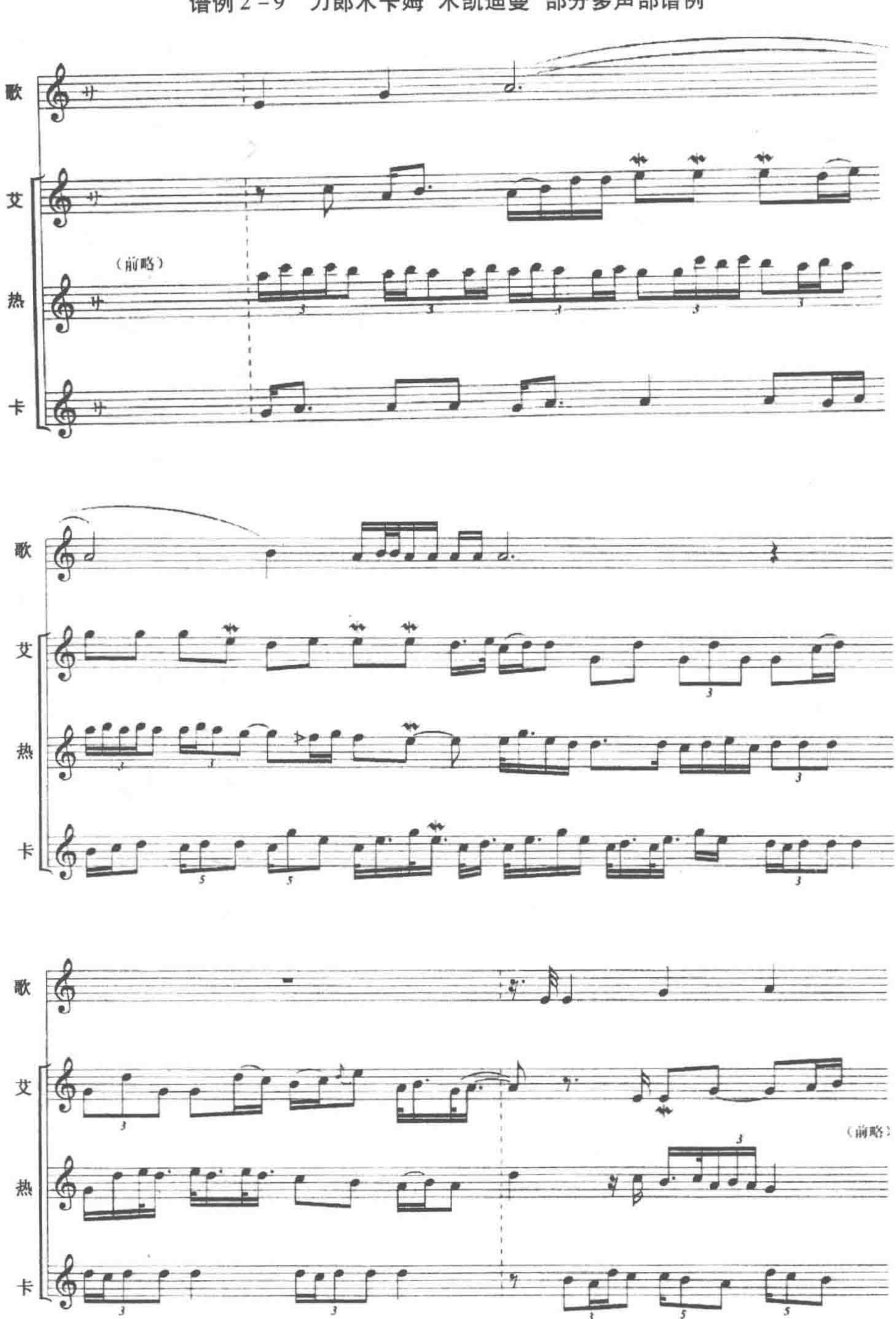
① 万桐书.维吾尔族乐器[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1986:50.

的规模可大可小，一般在五至十余人左右。其中，刀郎热瓦普一至三人、刀郎艾捷克一至二人、卡龙一至二人、达普兼歌手四至八人、萨帕依一至二人、它希一人。

维吾尔木卡姆的乐队人数不固定，可多可少；乐器只起伴奏的作用，基本是“随腔伴奏”，伴奏呈现出多声部的特征（见谱例2-9）。樊祖荫先生指出：“随着歌唱声部主题音调的贯穿发展，各器乐声部在不同的结构部位则采用不完全相同的配合方法：在木凯迪曼部分，它们往往根据歌唱的核心音调进行自由延伸；而在其他结构部位，它们常选取歌唱声部中的某个音调进行重新组合，使之适合各乐器演奏，或跟随歌唱声部，或以变奏及移位方式组成各种音型，用于乐手认为该用的地方。这种即兴的、随机的变奏，特别是自由的移位，往往造成各声部纵向结合的音响复杂化。”[①]哈密木卡姆最少时仅需要一把哈密艾捷克、一面手鼓即可演出。维吾尔木卡姆的演出基本上以麦西热甫为载体，在各种麦西热甫中的演唱形式不固定，表现出非程式化，演唱者在演唱过程中根据不同场合自由选择所演唱的曲目，也可即兴作诗填唱，演唱曲目的数量由演唱者决定，表演者人数也没有确切的规定。当地流行的各种麦西热甫，都和生产季节或生活习俗紧密结合，有婚礼麦西热甫、迎春麦西热甫、手绢麦西热甫、青苗麦西热甫、瑞雪麦西热甫等等，实际上是传统的民间歌舞集会的一种民俗活动。以哈密木卡姆为例，木卡姆乐师在演唱时，通常从木卡姆序曲开始，引子由哈密艾捷克奏出，由资深的木卡姆艺人领唱几段唱词，这时达甫等乐器加入进来，当散序部分演唱到差不多时，大家一起演唱，乐曲的节奏也越来越密集，速度经由慢速愈来愈快，待到舞曲部分的时候，参加者进入到中间的场地，随着音乐的伴奏而翩翩起舞，最后在欢腾的气氛中结束。哈密木卡姆的演出模式、程序，表演形式、载体都显示出明显的地域特征。

① 樊祖荫. 刀郎木卡姆多声形态研究[J]，音乐研究，2001(1)：14－23.

谱例 2－9　刀郎木卡姆“木凯迪曼”部分多声部谱例



6. 唱词特征

维吾尔木卡姆唱词的内容分以下几类：第一类是对情人的赞颂、对爱情的向往及失恋之后内心痛苦的叙述，这一类的歌曲为数最多；第二类是对人生命运的哀叹；第三类是哲理诗与喻世诗；第四类是对真主、先知（即穆罕默德）及众天使、圣人的赞颂和规劝人们皈依伊斯兰教；第五类是对人们讲述人生的经验，对人们进行教化、劝诫、慰藉的格言诗；第六类是对家族亲人、长辈、兄弟手足、姐妹之间的真挚情感的表达。

维吾尔木卡姆的旋律行腔规律主要按照唱词中语言的音节轻重变化行腔，这和维吾尔语属于“粘着语型”有着密切的关系，语言的发音在重音位置结合，就形成了维吾尔木卡姆歌曲的旋律经常在节奏弱位起、讫的特点。

维吾尔木卡姆的唱词大都为每句音节数相等的“律诗”，除哈密木卡姆的散序部分和吐鲁番木卡姆的木凯迪曼部分的每句唱词音节数不等。维吾尔木卡姆的律诗，每首都由几段或十几段组成，每段基本由两句或四句构成，也会见到五句、六句或是七句一段。其唱词的格律有两种：“阿鲁孜弗埃孜尔”和比较复杂，一般说来“弯乃额曼”中的叙诵歌曲和“达斯坦”中的叙事歌曲常用被称作“阿鲁孜弗埃孜尔” 格律 和“巴尔玛克弗埃孜尔”格律。阿鲁孜弗埃孜尔格律是一种源于古代波斯的诗词韵律格式，从公元10世纪起被维吾尔族诗人所学习和借鉴，格律适应突厥语言的特点，形成了本民族所有的韵律格式。阿鲁孜弗埃孜尔格律又称为长短律，是通过长音和短音的配合而形成的格律，这种语句的长短和轻重音节的不同交替的格律制约着维吾尔木卡姆唱词的节奏变化。十二木卡姆和吐鲁番木卡姆多采用阿鲁孜弗埃孜尔格律。巴尔玛克弗埃孜尔格律又称为音数律，汉语可直译为“扳着指头数音节的格律”。这种格律将维吾尔木卡姆中的每句歌词划分为多个音节，前面的音节轻读，最末的音节重读，格律和韵叶都较为自由。每句歌词多以七音节居多，也有五音节和八音节。十二木卡姆和吐鲁番木卡姆中的歌舞曲、刀郎木卡姆和哈密木卡姆中大部分乐曲的唱词多用巴尔玛克弗埃孜尼格律。

刀郎木卡姆中的唱词，均为流传在维吾尔族民间的“苛夏克”（qosaq）[①]。刀郎木卡姆中每部木卡姆、每段乐曲都具有相对的独立性，所填的唱词并不

① “苛夏克”意为“歌谣”，即“押韵短诗”。

固定,前段与后段落之间并没有内容上的联系,完全由民间艺人们即兴地选用民间歌谣,显得灵活、自由。刀郎木卡姆的唱词中从严格意义上的“律诗”并不多,而每句内含音节数稍有变化的押韵短诗,主要按“三韵”和“偶行韵”这两种韵式押韵。

维吾尔木卡姆的唱词中使用了大量的衬词,特别是十二木卡姆的各段唱腔的叙诵歌曲、叙事歌曲中被大量运用。衬词大致可以分为三大类:第一类为无词意的“感叹衬词”,如“哎”“啊”“乃”“喔”等;第二类为有词意的“实义衬词”,如“亚尔”(“情人”)、“江”(生命)、“江尼姆”(我的生命”,引申为“我的爱人”)、“达台滕”(我的痛苦)等;第三类是上述两种衬词的结合,如“江乃”、“江尼麻”(“江尼姆”后缀“啊”)、“亚鲁”(“亚尔”后缀“喔”)等”。在部分木卡姆歌曲中也出现过篇幅较长的“衬补词句”的现象,这些衬词和衬补词句一方面对音乐的结构产生影响,另一方面对感情的抒发起着重要的作用。

维吾尔木卡姆各段唱词之间的内容没有联系,均可独立成段,现以哈密木卡姆的唱词为例进行解析。哈密木卡姆唱词的名称特征与其他地区木卡姆所不相同的,最为独特的地方是较多地直接使用了哈密维吾尔本地的方言、民俗名称、境内地名和歌舞曲名称等,且每首歌舞曲都有各自的曲调和名称。

哈密木卡姆歌词具有以下四个特征:一是唱词几乎全部采用民间歌谣和叙事长诗,仅在散板序唱中零散地采用古典诗人的一两个诗段,所以它在内容上接近民间的生活。周吉先生指出:“哈密木卡姆所填唱的全部是广泛流传在维吾尔民间的押韵短诗‘苛夏克’。”[①]由此可见,哈密木卡姆唱词是当地历代维吾尔人民集体创作的且具有口语化和通俗化的特点。二是哈密木卡姆唱词中保留着古老的哈密维吾尔语,还存在着大量哈密维吾尔族的方言、土语,甚至也有少量的阿拉伯语、波斯语以及汉语。三是汉语词汇直接被吸收到哈密木卡姆唱词中,甚至整段地使用汉语唱词。如《胡甫提木卡姆(第一分章)》第16首歌曲《山里洪巴》:

① 周吉,等.刀郎木卡姆的生态与形态研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2004:70.

山里洪巴	شەرى خۇمارى
我多么想见到父亲的容颜，	ئاتام بولسا بىر كۆرسەم،
我多么想见到母亲的容颜。	ئانام بولسا بىر كۆرسەم.
我愿在二老双亲的脚下，	ئاتام بىلەن ئانامنىڭ،
了结一生、离开这人寰。	ئاياقىدا مەن ئۆلسەم.
亲爱的父亲已不在人世，	ئاتاممۇ ئۆلۈپ كەتتى،
亲爱的母亲已不在人世。	ئانامىمۇ ئۆلۈپ كەتتى.
一母同生的亲兄弟呀，	بىر تۇققان قېرىنداشتىن،
一个个和我心儿分离。	كۆڭلۈم بۆلۈنۈپ كەتتى.
哪里来的骆驼客，	نالى لەيدى لوتوكى،
吐鲁番来的骆驼客。	تۇرپان لەيدى لوتوكى.
骆驼跟前驮的啥，	لوتوگىچە تودىسا،
花椒胡椒姜皮子。	خۇاجۇ، خۇيجۇ، جاڭپىزا.
花椒胡椒啥价钱，	خۇاجۇ، خۇيجۇ ساجاچەن،
二两二钱二分半，	ئەرلياڭ، ئەرچەن، ئەرفۇگېبەن.
有钱的老爷炕上做，	يوچەندى لويى كاڭشاڭزو،
没钱的老爷地上坐。	مويو چەندى لويى دىشازو.

这首歌曲的后半部分全部是用汉语进行演唱。这种情况，古代诗文中即有所体现：宋代诗人沈辽诗中说“其间曲调杂晋楚，歌词至今传晋语”。四是哈密木卡姆从头到尾没有间奏曲以及器乐曲，其全部由哈密地区的民间歌曲组成，故每首曲调都有唱词，以至于在最热闹的舞曲麦西热甫部分也有唱词。每段唱词的内容不相联系，既可独立演唱，又是哈密木卡姆的一部分，且“《哈密木卡姆》歌词不很固定的，因地、因人、因时而不同的特征”①。

综上所述，维吾尔木卡姆的唱词，内容多样，丰富多彩，既有先人的箴言，也有对人的告诫；既表达了维吾尔人对美好幸福生活的追求，也反映出了他们苦中取乐的乐观精神。从唱词中，展现出了历代维吾尔人的勤劳、淳朴、正直、勇敢、热情、善良等优秀品德。同时，可以看出维吾尔木卡姆的唱词源于维吾尔人的社会生活，体现和传承着维吾尔民族的文化传统，是反映维吾尔人民生活习俗和精神风貌的“百科全书”，用这种独特形式呈现出维吾尔世世代代的历史文化，具有重要的历史文化价值。

① 艾力 司马义. 哈密民间歌谣[M]. 维文版. 乌鲁木齐：新疆人民出版社，1991：1.

三、维吾尔木卡姆传承的文化生态环境

文化生态学强调认为，每一种民族文化形成的内在机制在于该民族独特的生态环境。文化生态学家斯图尔德认为，世界上不同文化之间所表现的差异是由社会与环境相互影响的特殊适应过程而引起的。一个民族文化系统的形成与该民族所生存的自然地理、社会环境和精神意识等要素有着直接的关系。本节将从自然、社会和精神生态环境三个层面，对维吾尔木卡姆传承的文化生态环境进行分析。

（一）维吾尔木卡姆传承的自然地理环境

维吾尔族主要聚居在我国新疆维吾尔自治区，极少部分散居在湖南省桃源县，河南省渑池县、长葛市和北京市等地。新疆维吾尔自治区地处中国西北边陲，是我国最大的省区，面积 166.49 万平方公里，占中国国土面积六分之一。它位于古代“丝绸之路”的要冲，是连接亚洲、欧洲的咽喉，是东西方文化交融的纽带。新疆维吾尔自治区现辖乌鲁木齐、克拉玛依、石河子 3 个直辖市和阿勒泰、塔城、伊犁、吐鲁番、哈密、阿克苏、喀什、和田等地区（州）。

新疆的地形地貌为“三山夹两盆”：南面是昆仑山，北面是阿尔泰山，中部天山横穿而过，将新疆分为天山以南的南疆和天山以北的北疆。南疆有全国最大的盆地——塔里木盆地，面积约 53 万平方公里，其盆地中部的塔克拉玛干沙漠面积约 33 万平方公里，是中国最大、世界第二大流动沙漠。中国最长的内陆河塔里木河（长约 2 100 公里）贯穿塔里木盆地。中国第二大盆地准噶尔盆地就位于新疆的北部地区，面积约 38 万平方公里，其准噶尔盆地中部的古尔班通古特沙漠面积约 4.8 万平方公里，是中国第二大沙漠。

新疆乌鲁木齐市是全世界离海洋最远的城市，属于典型的温带大陆型干旱气候，全年日照时间位居全国第二，平均 2 600 ~ 3 400 小时，气候常年干燥少雨，年均天然降水量仅有 171 毫米。境内山脉的融雪、平原区地下水和冰川为新疆提供了水利资源。新疆土地资源丰富，占全国农林牧宜用土地面积的十分之一以上；天然草原是全国五大牧区之一，草原面积 7.2 亿

亩,占全国可利用面积的14.5%;有后备耕地面积2.23亿亩,居全国首位。

新疆的各种物产都很丰富,生物资源种类繁多、品种独特,野生植物达4 000多种;果树资源丰富,被誉为“瓜果之乡”;野生动物700余种,占全国的11%;有占全国三分之一的国家重点保护动物,约116种。矿产资源种类全、储量大、开发前景广阔。目前发现的矿产有138种,占全国已发现矿种的80.7%;查明有资源储量的矿种有96种,其中储量居全国首位的有5种,居前5位的有27种,居前10位的有41种。石油、天然气、煤等资源的数量占全国预测储量的30%~40%。

水域面积5 500平方公里,中国最大的内陆淡水湖——博斯腾湖在新疆的北部;位于吐鲁番盆地的艾丁湖,低于海平面154米,是中国陆地最低点。在天山东部有被称为“火洲”的吐鲁番盆地和天山西部被誉为“塞外江南”的伊犁谷地。新疆遍布着的片片绿洲分布于盆地边缘和河流流域,总面积约占全区面积的4.2%,镶嵌在戈壁沙漠和崇山峻岭之中。

绿洲(oasis)从自然地理学的角度是指在大尺度荒漠背景基质上,以小尺度范围,但具有相当规模的生物群落为基础,构成能够相对稳定维持的、具有明显小气候效应的异质生态景观;相当规模的生物群落和小气候效应保证绿洲为人类和其他物种提供其所适宜的气候环境,以形成景观生态健康成长的生物链结构。“自然环境本身并不是文化,却是文化赖以产生的基石”,[①]在这一片片绿洲之上产生的文化,学术界称为“绿洲文化”。历史证明,在不同民族文化的发展过程中,自然地理因素起了最直接和最稳定的作用。不同的地形、地貌、气候、植被、物产等直接影响居住于此的人群的生产、生活方式,并形成与之相适应的文化样态、性格特质、生活习俗和审美取向。

综观拥有木卡姆音乐现象的诸国及中国维吾尔族聚居的地区,绝大部分是沙漠地带,这些地区自然环境表现为:大漠流沙、荒原戈壁、气候恶劣、干旱少雨、水源短缺、昼夜温差很大,给人类居住造成很大困难。但是,有什么样的地理环境,就应该有什么样的音乐产生,正如一句谚语说得很好,“在什么山上唱什么歌”。身处这样严酷的环境里,人们总还有思想、情感是需要抒发、表达的,而这种抒发、表达就不可避免地与现实的生存环境联系起

① 冯天瑜. 地理环境与文化创造[J]. 理论月刊,1991(1):6.

来。据资料显示,世界上凡有"木卡姆"的国度、地区,其"木卡姆"的内容都与生存环境相联系,是人们现实生活及精神生活的讴歌、写照,没有对大海浪漫的遐想,也就没有对"小桥流水人家"的赞美。"木卡姆"是沙漠给予居住在沙漠绿洲的人们以灵感,是沙漠孕育了木卡姆。所以,文明(包括物质文明和精神文明)并不是地理环境优越、物质生活富裕的代名词,木卡姆音乐现象的产生、发展证实了这一点。因此,地理环境对木卡姆音乐现象的产生提供了巨大的空间和能量,它长久不衰,必有其生存的环境和土壤,正如黑格尔所说:"凡是存在的,都是合理的。"

木卡姆的产生与丝绸之路的开通有着不可分割的关系。通常所说的丝绸之路有绿洲之路、草原之路、高原之路和海上之路。其中,绿洲之路为主要代表:它为木卡姆的产生提供了必要的条件。绿洲丝绸之路为其提供了便捷的条件,促使西域各城邦国的文化相互撞击、互相影响、相互交流融合,使新内容不断出现。也正是丝绸之路打开了相对封闭的绿洲城邦国及各地区的门户,使其联系日益频繁,内容日益扩大。商业与手工业的贸易日趋活跃,新的乐器被发明创造出来,并且相互借鉴、使用,使得木卡姆音乐结构更加规范、完善、强大。特殊的地理环境是木卡姆产生的主要原因之一。

维吾尔人就是生活在新疆的这一块块的"绿洲"之中,其生存在一边是沙漠、一边是绿洲的地理位置上,如维吾尔谚语所说:只有穿过戈壁才能到达绿洲。恶劣的自然条件造就了他们苦中作乐、心胸开阔、能歌善舞的性格特征,也形成了独特的维吾尔文化。而维吾尔木卡姆作为维吾尔族和该地域文化的代表,呈现出绿洲文化的典型特征,木卡姆音乐现象均分布在连接欧洲、非洲和亚洲的链状绿洲带上;又有其所处地理位置的特殊性,展现出独特的地域色彩。由此可知,维吾尔木卡姆是绿洲文化的典型代表,这一文化现象正是从孕育、滋养其文化的特殊地理环境所生成和传承下来,既具有阿拉伯音乐文化的共性,又呈现独特的地域色彩。

(二)维吾尔木卡姆传承的社会文化环境

上述自然地理环境形成了维吾尔民族以农耕农业与畜牧业为主的生产方式。维吾尔人在维吾尔社会中延续生命,形成其特有的文化生态环境,其与自然生态环境相对应。文化生态环境能反映出一个民族在一定发展阶段该族民众活动的具体形式。文化环境的构成非常庞大和复杂,它由"文化特

质、文化丛、文化模式组成。文化特质是文化的最小单位,如筷子、瓷碗,使用筷子和吃饭的习俗、方式等。把文化特质联系起来,就组成了表现中国文化的饮食方式这个文化丛。将各个方面的众多文化丛联结在一起,就形成了整体的文化环境。"[①]由于自然环境等因素的不同,每个民族都有其特有的文化环境,维吾尔木卡姆就是在其特有的文化生态环境中生成与传承的。

1. 宗教信仰

维吾尔族在不同的历史时期信仰过不同的宗教,譬如曾在古代信仰过萨满教、摩尼教、景教、祆教与佛教,15 世纪以后到现今一直信仰伊斯兰教。[②] 据调查,近现代维吾尔族信奉的伊斯兰教教派有逊尼派、依禅派和瓦哈比派。[③] 大部分人信仰伊斯兰教中的正统派(逊尼派),笃信胡大和穆罕穆德。该派以《古兰经》为根本经典,遵循圣行,坚持五大信仰等;逊尼派的教徒活动的中心通常在礼拜寺。少部分人信仰伊斯兰教中的依禅派,此派是苏菲派的一个支派,也被称为神秘派,该派让信徒们在生活中必须要禁欲、守贫与苦行,倡导重来世而不重今生;其内部又分为杰哈尔耶、捷希提等四支派别。瓦哈比派只有极少数人信奉,因为传入新疆的时间晚,故而信徒人数很少。维吾尔族的穆斯林的公众宗教活动地点大致有两个地方:一是清真寺——穆斯林们进行活动的场所,它是宣讲伊斯兰教教义和宗教思想的核心场地,凡是有维吾尔族民众生活的地方,就一定有清真寺。二是麻札,该词译于阿拉伯语,是维吾尔族头领或是圣裔的墓地,被穆斯林看作是神圣的地方,每年 3 月会在麻札举办大型的朝拜活动。在 1949 年中华人民共和国成立之后,伊斯兰教进行的正常宗教活动受到法律保护,除此以外,宗教人士不得私自设立宗教法庭干涉司法、干涉教育、征收宗教捐税等。

由于维吾尔族的先民先后信奉过多种宗教,其中有些宗教占据时间长达数百年,对维吾尔族的历史文化传统产生了重要的影响。维吾尔族信仰过的宗教可分为两种类型:以佛教为代表的印度文化类型和以伊斯兰教为代表的波斯—阿拉伯文化类型。维吾尔族在长期的发展历史进程中受到不同宗教的影响,无形中在现代生活中表现出不同宗教之间相互渗透的现象。

---

① 任凯,白燕. 教育生态学[M]. 沈阳:辽宁教育出版社,1992:16.

② 续西发. 中国少数民族风情游丛书. 维吾尔族[M]. 北京:中国水利水电出版社,2005:99.

③ 中华文化通志编委会. 中华文化通志・民族文化典・维吾尔等族文化志[M]. 上海:上海人民出版社,1998:116.

例如,新疆天山以南的南疆地区,有一些清真寺的建筑上雕刻的壁画呈现出古代佛教艺术的特点,莎车县的加满清真寺梁坊上运用了佛教的莲花、祥云等图案进行装饰,类似的例子还有很多,在此不再赘述。伊斯兰教在世界各地统治地位的确立,一方面依靠军事的征服实现,另一方面是通过通婚、宣教教义以及一些隐性的手段来实现,力图使伊斯兰意识形态与传播地区的民族生活文化等融合起来,才得以使它立足和扎根于该地区和民族。因此,在这些维吾尔族的伊斯兰信仰中,仍然保留了一些原有的地区、民族特性,其传统文化与他们的宗教观念息息相关,最终形成以伊斯兰为特征的传统文化。维吾尔族的伊斯兰文化中的寺院文化、麻扎文化、歌舞文化、服饰文化、饮食文化、婚丧文化、民俗文化等都是自身独有的。宗教与文化是不可分割的,宗教本身就包含有丰富的人类思想文化内容,是人类思想文化的表现形式之一。同时,宗教与哲学、民俗、法律、道德、文学、科学、艺术等有着密切的关系,互相包容、互相渗透,又互相影响。

2. 语言文字

新疆 13 个世居民族共使用 11 种语言、8 种文字,分属汉藏、阿尔泰和印欧三大语系。维吾尔族使用维吾尔文——维吾尔语言文字是新疆通用的语言文字和维吾尔语——维吾尔语属阿尔泰语系突厥语族,为粘着语类型。19 世纪末 20 世纪初,现代维吾尔语得以发展,并最终形成现代维吾尔语言与文字。

维吾尔族在漫长的历史中先后使用过突厥、回纥、察合台语言文字。在 10 世纪后期,伊斯兰教传入新疆后,阿拉伯语、波斯语也渗入维吾尔文学语言,随着阿拉伯语、波斯语的渗入,原有的一部分维吾尔语言文字消失了。现代的维吾尔文是在察合台文字的基础上形成的,先后进过 1937 年废除了用来拼写阿拉伯—波斯语的一些辅音字母,加入了一些元音字母,形成了 32 个阿拉伯字母组成的字母表;1954 年又对字母表进行修改形成了 30 个字母的字母表;1983 年再次修订,有字母 32 个。

新疆维吾尔族民众均使用维吾尔语,一般将乌鲁木齐和伊犁地区的维吾尔语认为是标准语言。南北疆的维吾尔语因地域稍有不同,其中比较特殊的是哈密维吾尔语。根据史书记载,回鹘文"在吐鲁番、哈密一带一直使用到 14、15 世纪",而其他地区在 10 世纪后期阿拉伯语和波斯语词汇就被融入到当地的维吾尔语中,由于阿拉伯语、波斯语对哈密方言的渗入比其他

地方晚几百年，影响的时间也就比较短，因此被新疆其他地方排除的许多维吾尔语词，至今仍保留在哈密维吾尔语方言中，可以这样说，它是现代维吾尔语古代方言中最纯粹、丰富的一支。哈密维吾尔语方言与现代维吾尔文学语言及词汇和语法等方面是有一些区别的，哈密维吾尔语方言以自己的许多有益的成分丰富了维吾尔文学语言，并在自己的发展过程中逐渐渗入了维吾尔文学语言。哈密地区与其他地区维吾尔族的维吾尔语相比较，其中哈密维吾尔族语言保留的古维吾尔语词汇、借用汉语词汇的数量、哈密维吾尔方言相对较多。

3. 生产生活

维吾尔族的社会生产劳动以农业生产和畜牧业生产为主。农业生产特别是种植棉花和园艺具有丰富的经验。公元420—589年南北朝时期，新疆的棉花就已经开始了大规模的种植，而在我国内地大量棉花的种植则是在公元1279—1368年的元朝以后。由于有大量的棉花和养殖牛羊的生产方式，促使维吾尔族的手工业发达，技艺精湛，具有悠久的历史传统。著名的手工艺品有：和田地区的羊毛手工编织地毯，图案精美、色泽鲜明、做工精细；伊犁的莫合烟；莎车县的巴克衫绸；喀什的绣花帽等等。

维吾尔社会的园艺业也很发达，很多地区都出产大量的、品种繁多的瓜果，由于气候原因，白天日照时间长、晚上短，使得当地的瓜果甜度很高，因而获得了“瓜果之乡”的美誉。到现在，很多维吾尔人仍然以种植葡萄、石榴、无花果等果树为生。新疆扬名天下的水果有吐鲁番的葡萄、皮山的石榴、和田的核桃、鄯善县的哈密瓜和库尔勒香梨等等。

4. 风俗习惯

维吾尔族的节日主要有：开斋节（亦称肉孜节）、古尔邦节（亦称库尔班节）及诺肉孜节。古尔邦节是维吾尔族各种节日中最重要的，其意味着新的一年的到来，相当于汉族人传统的春节，过节的时候，很多人家宰羊杀鸡，男女老幼也穿上新衣互相拜节。

维吾尔社会中老年人在家庭和社会上普遍受到尊敬。维吾尔族的家庭与其他民族相同，夫妻都是一夫一妻制而组建的小家庭，家庭子女多的话，在子女结婚以后便与父母分居，如果只有独子则不分家，父母与孩子共同生活。新中国之前，维吾尔族家庭是以父亲为核心的，女性在家庭中的地位比较低，不在社会中工作，负责从事家里的家务杂活；随着社会的不断变化，此

情况也逐渐开始发生变化。维吾尔族旧时期的婚姻形式主要是包办婚姻、媒人介绍等,富有家庭中曾有一夫多妻现象,当今社会则加以自由恋爱,伊斯兰教禁止信徒与非伊斯兰教徒通婚,通常维吾尔女子也很少有嫁给汉族或是其他非伊斯兰教信仰的人,而同样信仰伊斯兰教的不同民族则可以通婚。

维吾尔族人的葬礼至今依然按照伊斯兰教的规定实行土葬,通常情况下是速葬,人去世后的遗体不在家里停放时间过长,大致为早亡晚葬,晚亡明葬。在亡故的人弥留之际,家人请阿訇念经祈祷,去世净身后由男性的亲戚护送到清真寺举行葬礼。入葬仪式由阿訇主持,念经并致介绍已故人的丰功伟绩等悼词,愿真主保佑亡者安息。人去世后按照维吾尔族的仪礼在固定的时间举行"乃孜尔"以表示对亡者的缅怀的活动。这一系列的活动中,原则上是不允许非伊斯兰教的人参加,但现在如果是单位的同事等也会破例让其参加。

5. 房屋建筑

伊斯兰教对维吾尔族的建筑产生了明显的影响。清真寺、麻扎、经学院以及民用建筑,大多按照阿拉伯或中亚建筑式样,有尖拱或圆拱式高大正门,主体建筑为底部方体,顶部为穹隆式。维吾尔族的住宅大多是坐北朝南、多为土木结构,一般用泥土建筑,用天窗采光。一般室内有一土炕,一侧连着锅灶,在用以做饭的同时也兼取暖。维吾尔人的日常生活中,吃饭喝茶等都在炕上进行,有些家庭会在炕上放一张小桌,有些则直接铺一块餐布。大多数的维吾尔族家庭非常喜爱地毯等手工艺编制品,一般的家庭的地上都会铺有色彩艳丽的手工编织的羊毛地毯,家里客人多的时候则席地而坐。哈密地区的维吾尔家庭喜欢在房间内的墙壁上修建壁炉,也有用石膏雕塑的壁龛,主要是放置被褥和衣服等日用物品。维吾尔族人喜爱种植花草树木,只要条件允许,房前屋后都会种植葡萄以形成一个天然的凉棚,另外还栽培着桑树、杏树等。

6. 民族服饰

维吾尔族由于植棉和棉织业历史悠久,性格又开朗外向,注重集体活动,因此维吾尔族的服饰花样繁多、色彩艳丽。男人多头戴小花帽或白布帽,脚穿皮靴;身穿长袍被称为袷袢,长袍上面没有扣子、领子和口袋;腰间只系一条腰带;长袍里面穿着短款的套头的衬衣,年轻男子的内衣大多缀有

花边。妇女大多都穿科依纳克多(连衣裙),在宽袖连衣裙外套坎肩。新疆各地的维吾尔服饰由于居住的地区不同也有所不同,以哈密地区的维吾尔族服饰为例,它的服饰吸收了汉、满、佛教和伊斯兰文化,是多元文化性的体现。它包括长袍短袄、坎肩等,有对襟和大襟不同的款式,在衣服的袖口、前襟和下摆等处用菊花、牡丹、蝴蝶、凤凰等图案装饰三至四道不等的花边。哈密维吾尔服饰的颜色多为红色和紫色,一方面他们受汉文化影响,认为这些颜色象征喜气、吉祥,另一方面这和他们信仰萨满教,崇拜火神有关。妇女喜欢戴耳环、戒指、手镯等装饰品。未成年女孩将头发梳成数十条辫子,在女孩结婚后改梳为两条辫子。维吾尔族女性喜欢用"伊力木"抹头发,将凤仙花的汁挤出来涂染指甲,用奥斯曼草的汁描画眉毛等。

7. 饮食习惯

维吾尔族经历了游牧民族到定居农耕民族的转变,但其饮食的风俗仍然留存着游牧民族所具有的特点,他们喜食面食、肉类和乳制品。由于其长久以来的生活习惯的影响,大多数维吾尔民众用手抓食物直接食用,现今在城市中,这种情况则较少出现。维吾尔民众的面食种类繁多,主要有馕、油塔子、凉面、拉条子、汤面等;其他还有抓饭、曲曲尔、薄皮包子、帕尔西丁、焖饼等;肉食则忌食不明原因死去的动物、驴肉和猪肉,通常喜食牛羊肉等;蔬菜主要有西红柿、洋葱、胡萝卜、辣椒、蔓青及豇豆等;每日均喝茯茶(称砖茶)和奶茶。维吾尔族人在节令或喜庆时还要吃几种独特饭食,有诺肉孜节饭,这是用牛羊骨头熬成汤后,放入麦粒、黄豆、青稞、大豆、花生玉米粒、豌豆,煮到豆子开花、肉汤发黑时使用的汤饭,这与汉族的八宝饭相似;还有在初春播种时人们常吃的"乃孜馕",其做法是把麦粒洗净后泡湿,等麦芽长到半厘米长时,将麦粒及麦芽晒干,磨成粉,放进锅里熬成糖稀后,浇在薄馕饼上食用等等。①

8. 文化艺术

维吾尔族的文化艺术历史悠久,有着其独特的风格和丰富的内容,是维吾尔族文化的有机组成部分。维吾尔族的文学遗产内容丰富,其古典的文学形式主要是诗歌,流传至今的主要有叙事长诗《福乐智慧》(直译为"给人们带来幸福的知识")、史诗《乌古斯可汗传》、长篇劝诫诗《真理的入门》、突

① 张仁幹. 哈密维吾尔族民俗[M]. 乌鲁木齐:新疆大学出版社,2001:72-92.

厥语辞书《突厥语大辞典》以及维吾尔族民间文学中的精品《阿凡提的故事》等,广为流传、至今为人们喜闻乐见。维吾尔族近现代也产生了一些新的优秀的文学作品,如穆塔里甫所著歌颂祖国的《中国游击队》《战斗的姑娘》《爱与恨》,毛拉比拉力宾·毛拉玉素甫所著的叙事长诗《中国土地上的战争》等文学作品。维吾尔人在歌声中出生,歌舞伴随着其一生,几乎所有的民众都能歌善舞。维吾尔族的乐器品种较多,很多维吾尔人都会弹奏一两种乐器,常见的乐器有“热瓦甫”“都它尔”“艾捷克”“达甫”“萨塔尔”“卡龙”“扬琴”等等,大致可以分为拉弦乐器、弹拨乐器、吹奏乐器和打击乐器。维吾尔族的传统音乐也有多种,有宗教音乐、民间音乐、歌曲音乐和古典音乐。以维吾尔传统的民间歌曲为例,其内容丰富,有劳动歌曲、历史歌曲、爱情歌曲等。传统维吾尔族舞蹈有动物模拟舞蹈“马舞”“顶碗舞”“普塔舞”“铁环舞”等,最普遍的舞蹈形式是“赛乃姆”与“夏地亚纳”。维吾尔族传统音乐最具代表性的则是集“歌”“舞”“乐”为一体的维吾尔木卡姆,其有多种类型,每种维吾尔聚居区的木卡姆形态不同、各具特色,它凝聚了维吾尔人民智慧的结晶和民族精神。维吾尔族的体育文化种类也较多,有达瓦孜、帕卜孜、奥都卡尔、抢花帽、斗鸡、顶瓜竞走、斗羊、斗牛、斗狗、摔跤等。维吾尔族的原有自己古老的的天文历法——穆且勒,该历法将一年分为 12 个月,每 3 个月为一季,一季有 90 天,每 7 天为一周,每年的 3 月 22 日为新的一年的开始。后来信仰伊斯兰教后开始使用伊斯兰历法,当今社会中基本使用国际通用的公元纪年法。

第三章　维吾尔木卡姆传承实态的田野调查结果分析

民族音乐是民族传统文化的有机组成部分，维吾尔木卡姆艺术是我国新疆维吾尔民族的优秀传统文化之一。它与维吾尔人以及其生存的自然环境、社会环境、政治环境、经济环境、宗教信仰等密不可分。延绵传承千年的维吾尔木卡姆在当代社会中濒危断代，呈现出一种"非连续形式"，面对这种非连续形式的危机，为了明晰维吾尔木卡姆传承中存在的问题与真实的现状，厘清错综复杂的原因，分析出解决其传承困境的通道，探寻出维吾尔木卡姆在现代社会中传承的有效途径（因为人是文化的生物，文化产生于人；人传承文化，而文化通过人来传承）因此本书以文化传承主体的各种群体人员为对象，对他们在现实生活中了解和掌握维吾尔木卡姆的真实情况进行调查，并据此分析、探索维吾尔木卡姆教育传承的必要性与可行性。

一、维吾尔木卡姆问卷调查的统计结果

（一）学生调查问卷的统计结果

在学生群体中进行调查时，根据学生认知程度的不同，笔者设计了两份问卷，一份发放给小学生，主要在各个小学的五年级和六年级发放。另一份在中学和大学中发放。基本情况如下：中学问卷分为初中和高中两个部分，主要针对初二年级和高二年级的学生做调查；大学生的问卷在新疆的4所有音乐教育专业的高等师范院校发放，调查对象由少数民族预科班和音乐教育专业的大学生构成。本次调查主要从人们对维吾尔木卡姆的认知情况和对维吾尔木卡姆传承的态度倾向两个方面进行。

1. 学生对维吾尔木卡姆的认知情况

本次问卷所涉及的问题，从被调查对象对木卡姆属于哪个民族、对木卡姆是否感兴趣、获知木卡姆的途径等认知情况开展了问卷调查，现从以下几个方面对调查结果进行统计。

(1)学生对木卡姆属于维吾尔族的认知情况良好

表 3-1 学生对木卡姆的族属认知情况

因素	水平	知道是维吾尔族的艺术	不知道是维吾尔族的艺术
民族	维吾尔族	2865(98%)	45(2%)
	其他民族	214(68%)	99(32%)
学生类型	小学生	906(89%)	112(11%)
	初中生	931(99%)	7(1%)
	高中生	622(99.5%)	3(0.5%)
	大学生	620(97%)	22(3%)

注:为避免出现0值,"高中生"一栏的百分比数据保留小数点后一位。

表 3-1 的调查结果显示，基本上所有的维吾尔族学生都知道木卡姆是本民族的艺术，其他民族有 68% 的学生知道，也占大多数。回答不知道木卡姆是维吾尔族艺术的学生，其在其他民族中所占的比例要高出维吾尔族约 30 个百分点；其在小学生中的占比显著高于中学生和大学生，最大差距近 11 个百分点，这可能与年龄有关。而其他民族对木卡姆的族属认知情况比较好，应与维吾尔木卡姆在被评为世界级非物质文化遗产后的大力宣传有关。

(2)大多数学生喜欢维吾尔木卡姆

关于学生喜好木卡姆情感的认知情况，笔者没有直接选取“喜欢不喜欢木卡姆”的问题进行分析，而是从学生是否经常谈论木卡姆这一角度的调查结果来间接地反映学生喜好的程度，目的是为了避免学生回答受到民族情感的影响，以得到更客观的调查结果。最终调查结果(表 3-2)显示，维吾尔族的学生喜欢木卡姆人数远多于其他民族，维吾尔族学生中从来不谈论木卡姆的占 21%，其他民族的学生占到 77%。人们在生活中如果喜欢某样东西，大多数会呈现出经常谈论的倾向，这一数据表明，其他民族学生对木

卡姆不喜欢或无所谓态度的学生要比维吾尔族学生多56个百分点，这就意味着，相比较而言，学生更喜欢本民族的艺术。但是，维吾尔族学生中喜欢木卡姆的人数不多，仅有19%的学生经常谈论起木卡姆；完全不喜欢、从来不谈论的仅占21%；这个结果意味着每5个维吾尔族人有一个人喜欢、有一个人不喜欢、3个不太喜欢木卡姆。从学生类型上看，高中生喜欢木卡姆的人数最多，达到40%；小学生喜欢的人数最少，仅有4%，两者相差36个百分点。这可能说明，随着年龄的增长和认知程度的提高，学生对本民族的文化越来越重视。

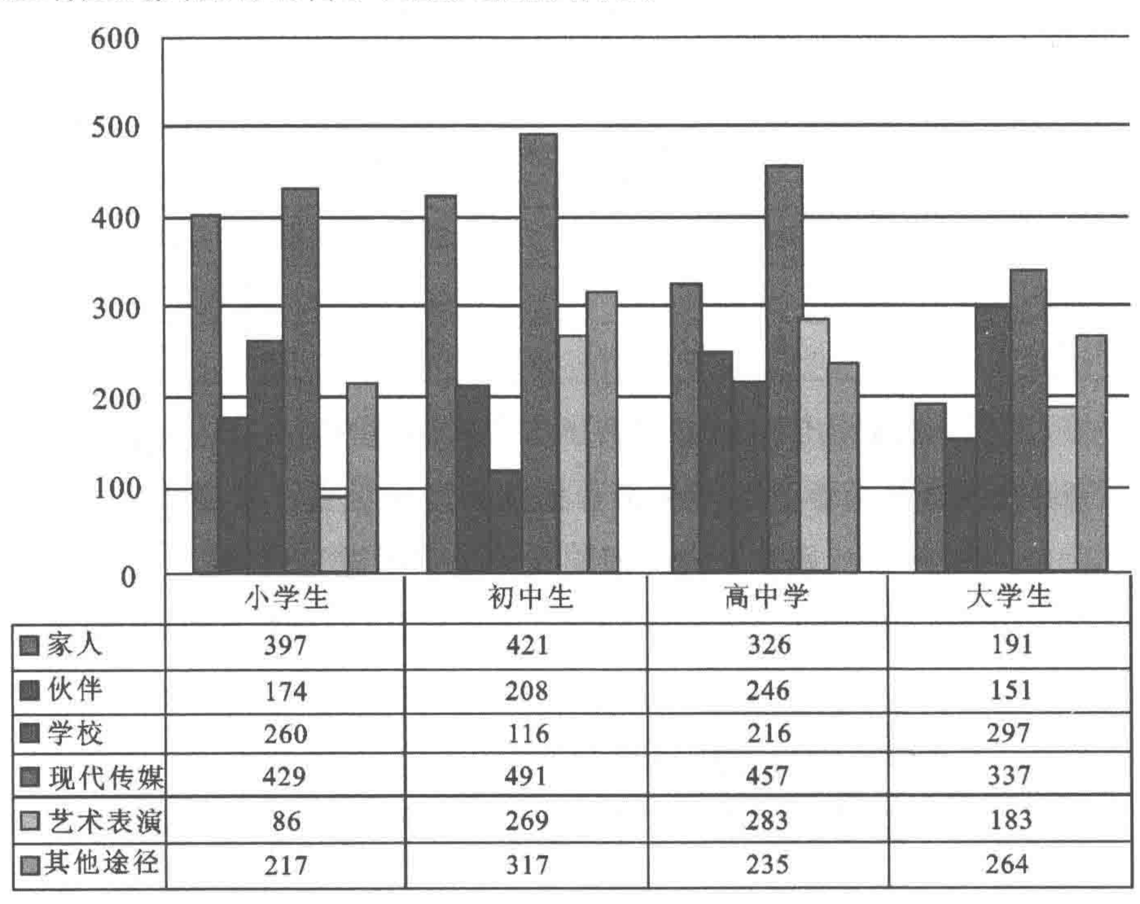
表3－2 学生喜欢木卡姆的程度情况

因素	水平	经常谈论	偶尔谈论	不谈论
民族	维吾尔族	538(19%)	1 753(60%)	619(21%)
	其他民族	5(2%)	64(21%)	244(77%)
学生类型	小学生	39(4%)	536(53%)	443(43%)
	初中生	101(11%)	625(67%)	212(22%)
	高中生	250(40%)	325(52%)	50(8%)
	大学生	153(24%)	331(51%)	158(25%)

(3)现代传媒成为学生获知维吾尔木卡姆知识的主要途径

笔者在调查问卷中就维吾尔木卡姆传承途径设置了一道多项选择题，各选项为：家人——代表木卡姆的家族式传统传承途径，伙伴——代表木卡姆社交活动中的传承途径，还有学校教育传承途径，以现代传媒传播（电视、网络等）的途径，以及舞台表演或是参观旅游区时的演出和麦西热甫聚会等其他途径。每个学生可以选择获知木卡姆知识的多条途径。从图3－1中可以直观地看到，学生获知维吾尔木卡姆的第一大途径是现代传媒，在四类学生群体中，选择此项的人数分别是：小学生429人；初中生491人；高中生457人；大学生337人。排在第二位的是通过以家人为代表的传统传承途径，选择此项的人数分别是：小学生397人；初中生421人；高中生326人；大学生191人。排在第三位的是其他途径，比如在各种麦西热甫聚会、在婚姻嫁娶等场合中。学校教育途径位居第四，伙伴代表社会活动中的途径位居第五，艺术表演途径则位居最末。上述数据显示，维吾尔木卡姆原生态的师

徒和家庭传统传承方式已经不再居于首位，传承的主要途径已经变为现代传媒的传播方式。学校音乐课堂教学传承途径位置较靠后，没有发挥其重要的作用。由此可以初步推断，在当代社会变迁和文化变迁的大背景下，民族文化赖以生存的文化生态环境发生了改变，木卡姆原有的生存场被破坏，使其失去了活态传承的场地；而由于现代化、信息化社会的大发展，打破了原有封闭的文化环境，人们接触到了更多的更广泛、更新鲜的文化，年轻一代的人们面对多种文化冲击的时候，多数人选择和同辈爱好相同的当代流行文化。维吾尔木卡姆在面临传承场消失的同时，传承人也出现了断代。当原生态传承方式已经和现代社会不相适应的时候，新疆的学校音乐教育也没有起到其应有的传承民族文化的作用。



	小学生	初中生	高中学	大学生
家人	397	421	326	191
伙伴	174	208	246	151
学校	260	116	216	297
现代传媒	429	491	457	337
艺术表演	86	269	283	183
其他途径	217	317	235	264

图 3－1　学生获得木卡姆知识的途径

2. 学生对维吾尔木卡姆传承的态度倾向

为了掌握学生被调查对象关于木卡姆传承问题的态度，调查问卷设计了多个衡量学生对传承木卡姆、将木卡姆引入课堂以及如何传承、发展木卡姆的态度倾向的指标。现从被调查对象对学校传承木卡姆和学校音乐教学

中关于木卡姆内容的态度上进行分析。

(1)学生希望学校音乐课中引入木卡姆

表3-3的调查结果显示,85%的维吾尔族学生想在学校音乐课中学习木卡姆,而前面表3-2题中回答"从不谈论木卡姆"的学生中,比例最大的是小学生,占43%,在此处仅占到11%,这一比较充分说明不管学生是否喜好,绝大多数的学生还是想学习本民族的音乐文化。其他民族学生对学校音乐课中引入木卡姆持肯定态度并想学习的占40%,而表3-2中明确表明喜欢木卡姆的仅有2%,二者相差38个百分点,两个数据恰恰表明其他民族的学生也愿意了解非本民族的文化。从整体上看,学生多数愿意学习和了解我国优秀的民族文化遗产。

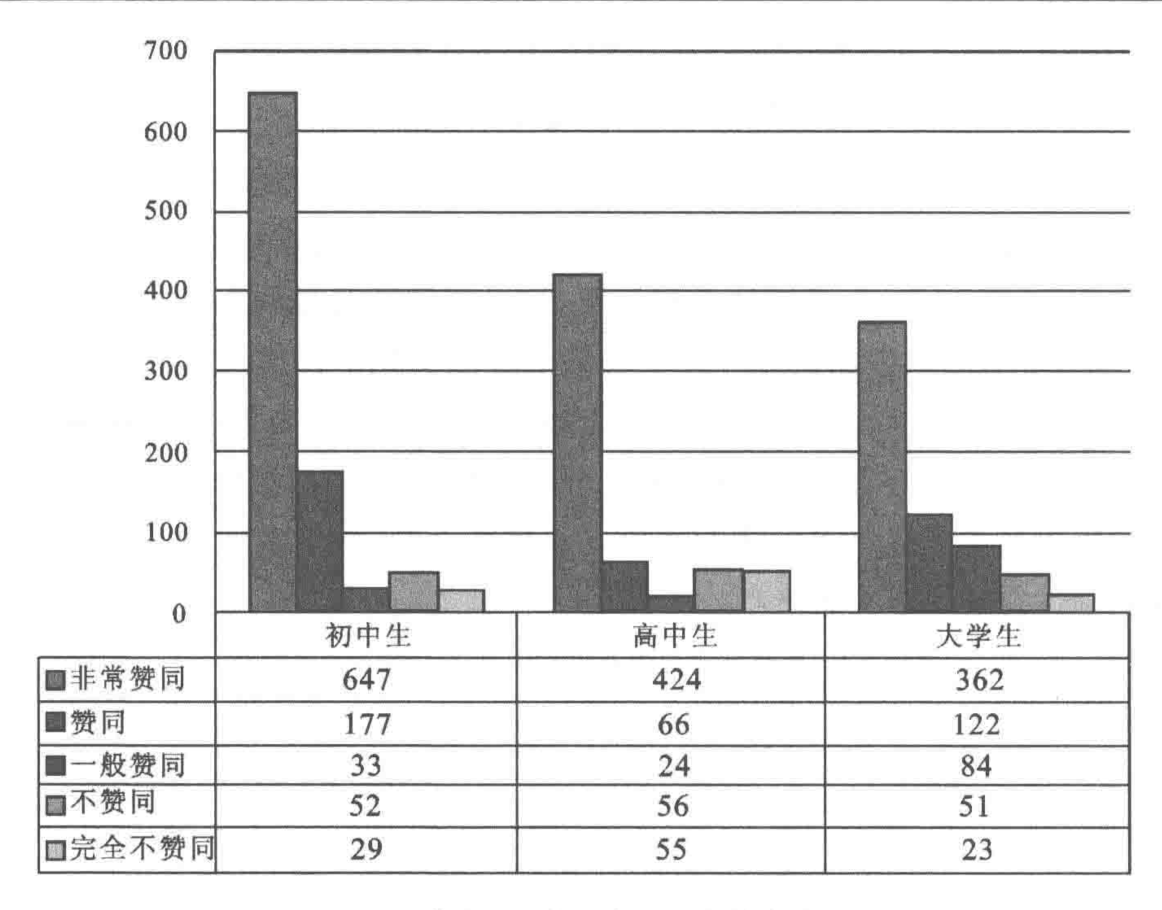
表3-3 学生对学校音乐课中引入木卡姆的态度倾向

因素	水平	想	不想学习	无所谓
民族	维吾尔族	2 482(85%)	161(6%)	267(9%)
	其他民族	125(40%)	89(28%)	99(32%)
学生类型	小学生	771(76%)	129(13%)	118(11%)
	初中生	798(85%)	33(4%)	107(11%)
	高中生	560(90%)	21(3%)	44(7%)
	大学生	478(76%)	67(10%)	97(14%)

(2)学生希望在学校音乐课上学习木卡姆内容的态度

为了了解将维吾尔木卡姆引入到学校音乐课中,学生愿意学习的内容是古老的木卡姆还是经过适当创新的、符合时代潮流和学生审美趣味的木卡姆,笔者在针对中学生和大学生的问卷中设置了相关题项。

图3-2调查结果显示,绝大多数的学生倾向于愿意学习经过恰当创新后的木卡姆。学生中持有不赞同或完全不赞同态度的人数分别是:初中生52人和29人,高中生56人和55人,大学生51人和23人,共266人,占中、大学生总人数的12%;换言之,有88%的学生持不同程度的赞成态度。在问卷开放型试题中,学生也有相应的回答,如:"在学校音乐课的教学中,要对木卡姆进行创作,将其与其他音乐成分相结合";"要选择木卡姆精华的部分多加以训练,让更多的学生对木卡姆产生兴趣";"在慎重地选择木卡姆教材的同时,根据学生的兴趣取向,合理地引导,尽可能地在传统的文化上能有一些创新的东西,从而不断地使优秀的文化发扬光大"……



	初中生	高中生	大学生
非常赞同	647	424	362
赞同	177	66	122
一般赞同	33	24	84
不赞同	52	56	51
完全不赞同	29	55	23

图 3－2　学生对木卡姆内容创新的态度倾向

（二）成人调查问卷的统计结果

1. 成人对维吾尔木卡姆的认知情况和获知途径

（1）大部分成人对木卡姆具有一定程度的认知

本次问卷调查结果显示，在成人被调查者中，基本上所有的维吾尔民众都听说过或知道维吾尔木卡姆（如图 3－3 所示）。

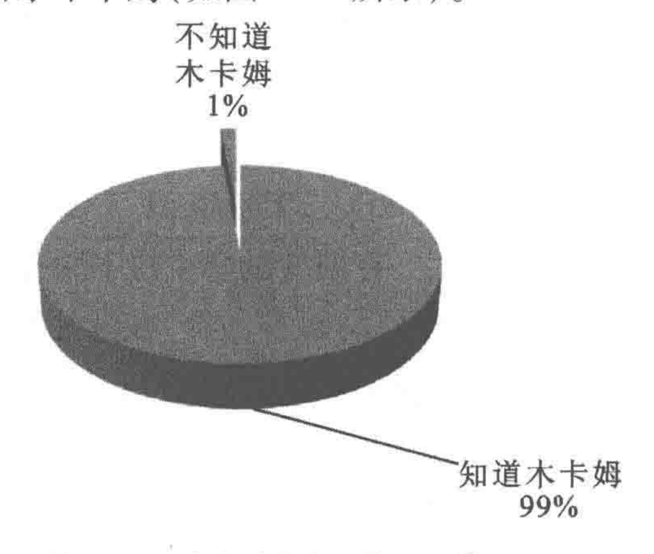


图 3－3　成人对木卡姆的认知情况

图 3－4 的调查结果表明，成人了解维吾尔木卡姆种类划分的情况是：知道 4 种及以上的人数占 9%，知道 3 种及以上的人数占 23%，知道 2 种的人数占 42%，知道 1 种的人数占 21%，不知道的人数占 3%。

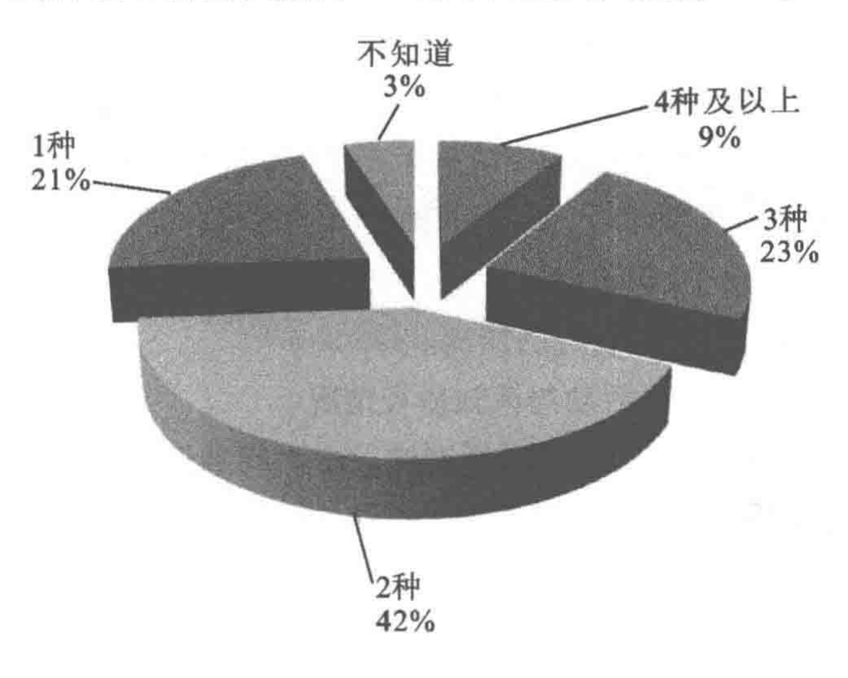


图 3－4　成人了解木卡姆的种类情况

图 3－5 的调查结果表明，成人知道维吾尔木卡姆中每套木卡姆名称的情况是：知道 7～12 套木卡姆名称的人数占 5%，知道 5～6 套木卡姆名称的人数占 24%，知道 3～4 套木卡姆名称的人数占 28%，知道 1～2 套木卡姆名称的人数占 35%，完全不知道木卡姆名称的人数占 8%。

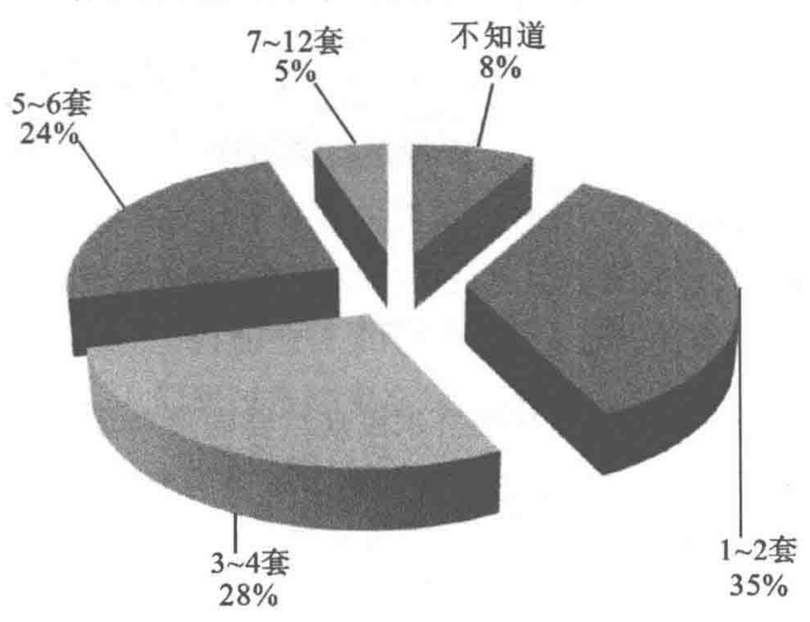


图 3－5　成人知道木卡姆的名称情况

上述数据显示,维吾尔民众基本上都知道自己本民族有木卡姆这种艺术形式,除少数人外,大部分民众多多少少都对这种艺术有一定的了解和认知。被调查者中较为全面地知道木卡姆的种类和每套木卡姆名称的最小比例占到5%,这个比例与笔者在访谈中所获得的数据相比要高很多。笔者认为可能是与被试群体有关。成人问卷的被调查者主要由教师、非物质文化保护部门的工作人员和笔者的访谈对象构成,后两者基本上是维吾尔木卡姆的保护者和传承者,这部分人的比例约占成人被试中的8%。由此可以推断出,在普通的民众中,能够对木卡姆有完整认知的比例还是很低的。这些数据印证了木卡姆传承人断代的情况。

(2)成人参与木卡姆活动与获知途径情况

第一,大多数成人观看过木卡姆表演。本次问卷调查的成人中,经常观看木卡姆表演的有73%,偶尔观看木卡姆表演的有24%,没有观看过木卡姆表演的3%,如图3-6所示。

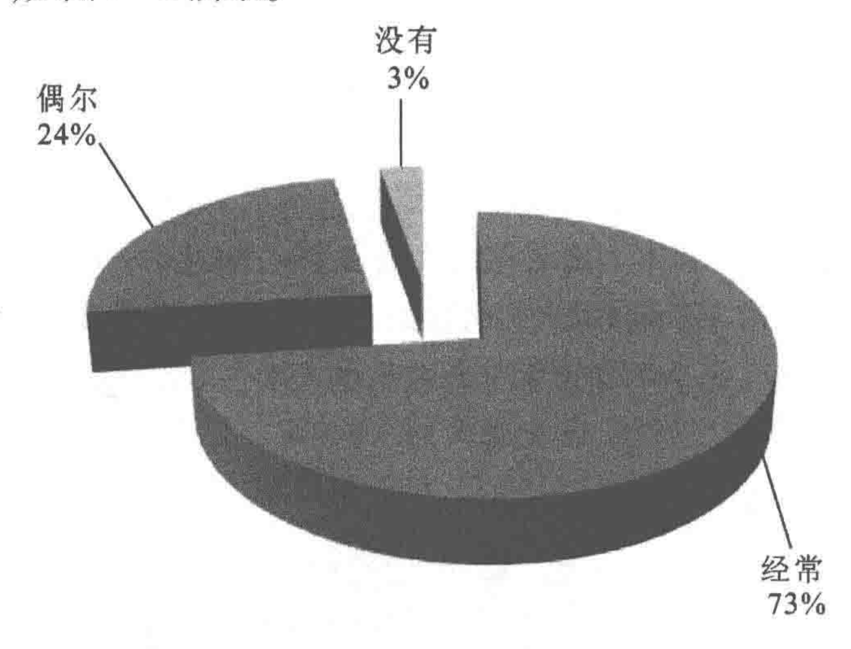


图3-6 成人观看木卡姆表演情况

麦西热甫和白孜麦聚会是维吾尔民众重要的聚会场所,也是维吾尔木卡姆的主要表演和传承场,通过咨询这两类聚会的参与情况能够获知被调查者参与木卡姆的情况和对木卡姆知识获得的途径。在本次问卷调查的成人中,参与麦西热甫和白孜麦聚会的情况是:经常参与的有38%,偶尔参与的有52%,没有参与过的有10%,如图3-7所示。

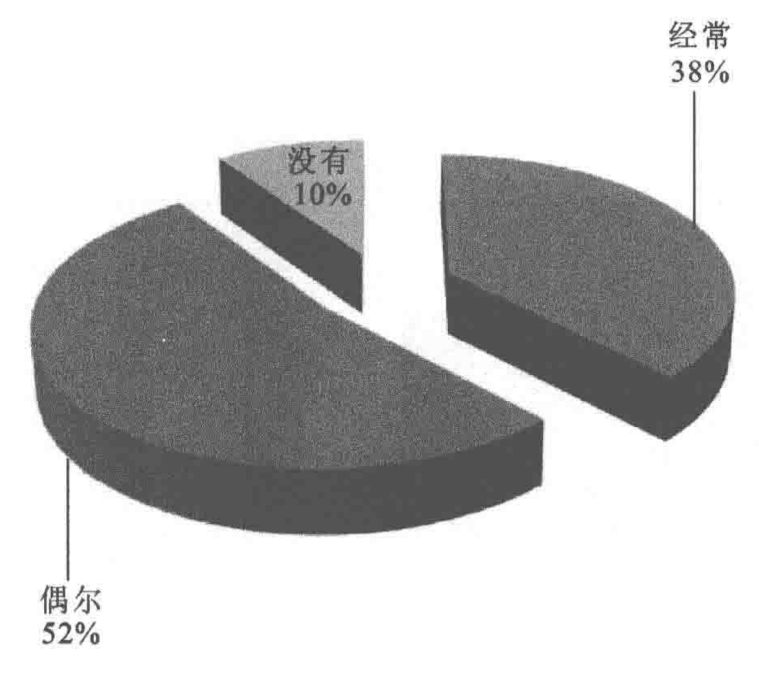


图3－7　成人参与维吾尔族传统聚会情况

通过对以上两个方面的分析，大致可以得出以下认识：

第一，维吾尔木卡姆已经逐步失去了其原生存和传承的场域。因为麦西热甫等维吾尔族传统聚会是木卡姆生存的最主要的传承场，而当前成人经常观看木卡姆表演的人数虽然占到73%，但参与到传统聚会中的仅有38%，这两个数据表明，维吾尔族民众在原生态传承场中获得的木卡姆知识较少。

第二，现代媒体是成人获知维吾尔木卡姆的主要途径。从图3－8可以得知，维吾尔民众通过现代传媒途径获知维吾尔木卡姆的排在第一位，排在第二位的是通过家人获知，排在第三位的是通过学校获知，排在第四、第五位的分别是通过艺术表演和伙伴获知，而通过其他途径获知的则排在最后，如通过麦西热甫聚会等。这个结果与图3－6、图3－7的数据恰好能得到相互印证，即人们观看木卡姆表演大都是通过现代传媒进行，对木卡姆的认知也是从现代传媒中所获得，而维吾尔木卡姆原生态的传承场由于受到信息化社会环境的冲击，人们通过传统聚会所获得的对木卡姆的认知与现代传媒相比较要少得多。获知途径排在第二位的是家人，说明当今家庭教育仍然对木卡姆传承有着重要的作用。因此，巩固家庭教育、加强社会教育、恢复木卡姆的传承场对于解决维吾尔木卡姆传承的断代情况有着重要的作用。

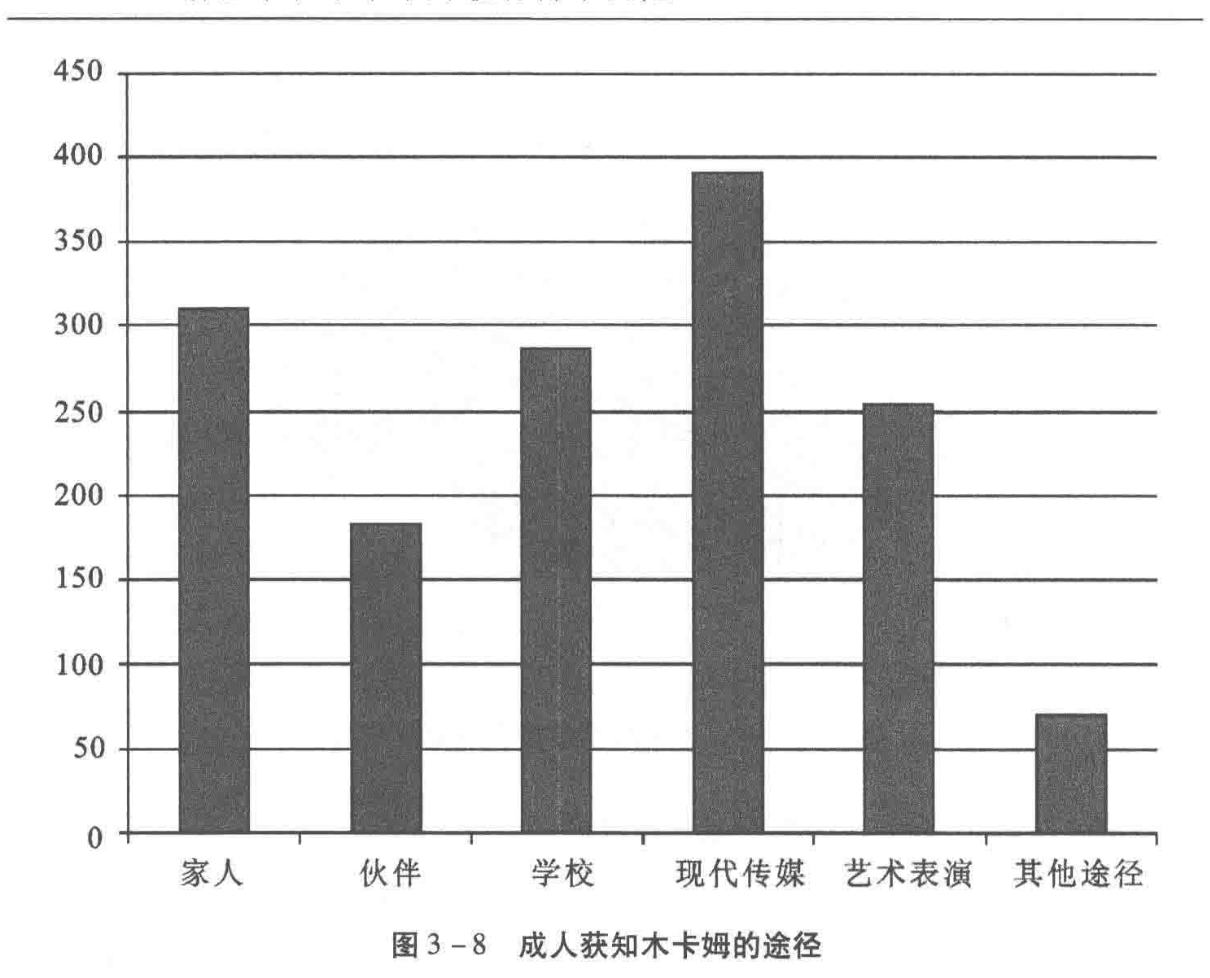


图 3－8　成人获知木卡姆的途径

2. 成人对学校教育中引入维吾尔木卡姆的态度和看法

(1)大多数成人赞同将维吾尔木卡姆纳入学校教育中

图 3－9 的调查结果显示,成人在回答是否希望自己的孩子在学校音乐课上学习木卡姆的问题时,有 55% 的成人回答非常想,30% 的成人回答想,也就是说,有 85% 的成人对此事持有比较强烈的肯定态度;8% 的成人态度不是很强烈,只是回答一般想;只有累计 7% 的成人回答不太想或是不想。图 3－10 的调查结果表明,成人中对学校音乐课上学习木卡姆持有积极态度的占 88% ,回答不清楚也就是持有可学可不学或是无所谓态度的占 7% ,持有消极态度的占 5% 。前后两张图的数据几乎完全一致、相互印证,从而充分地表明维吾尔族成人在希望年轻一代的孩子能够在学校学习本民族的文化,这与在访谈中得出的结论相符合。访谈中绝大多数的被访者都认为应该在学校音乐课中教学生学习本民族的或是本土的音乐文化。

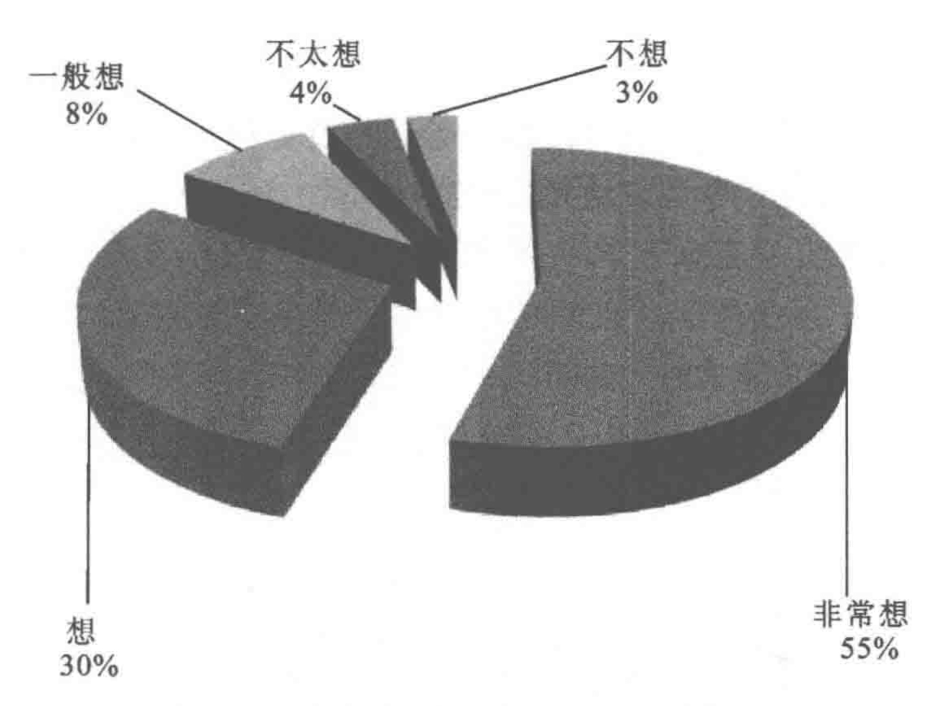


图 3-9　成人对木卡姆引入学校教育的态度

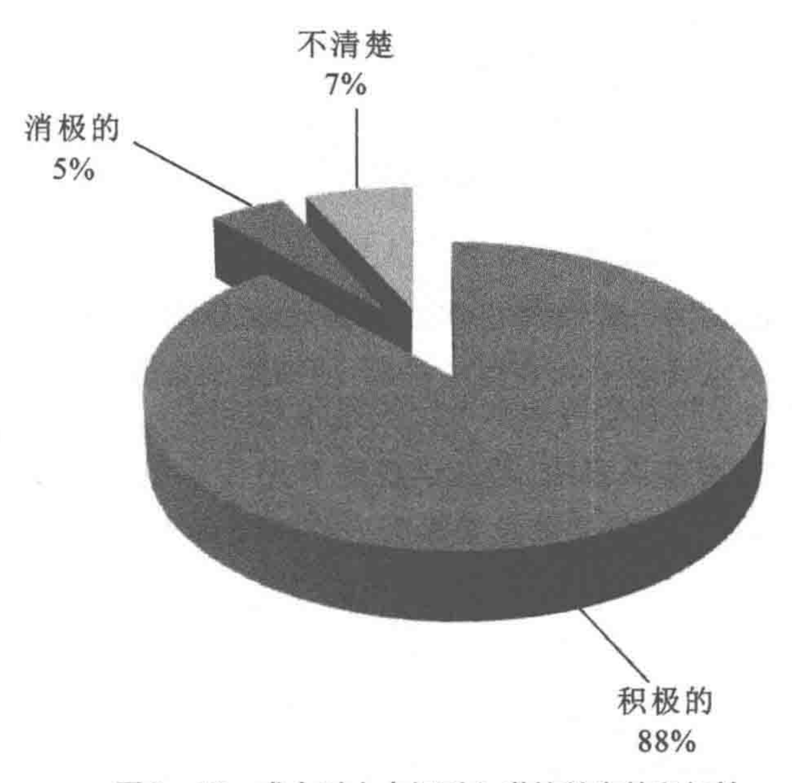


图 3-10　成人对木卡姆引入学校教育的积极性

(2)多数成人认为学校教育中学习木卡姆的内容主要由学生选择

图 3-11 的调查结果表明,在学校音乐课教学中进行以维吾尔木卡姆等有关民族音乐为内容的教学,成人回答教学内容的选择权应交给学生的占 45%,由家长选择的占 5%,由教育部门选择的占 14%,由学校选择的占

10%，由教师选择的占26%。这一结果从另一个方面反映出，成人认为学校音乐课上学习的内容应选择孩子们喜欢的，如果孩子们不喜欢，那么即便是开设了有关木卡姆的教学内容，也未必会产生良好的教学效果。这种态度，正符合了引导学生的学习应从兴趣出发的观点。只有学生对教学内容有足够的兴趣，他们才会喜欢上学习，进而主动学习。由此，在学校中教授木卡姆等民族音乐，应参考学生的意见，从而激发学生学习欲望和兴趣，最终解决维吾尔木卡姆传承人断代的问题。

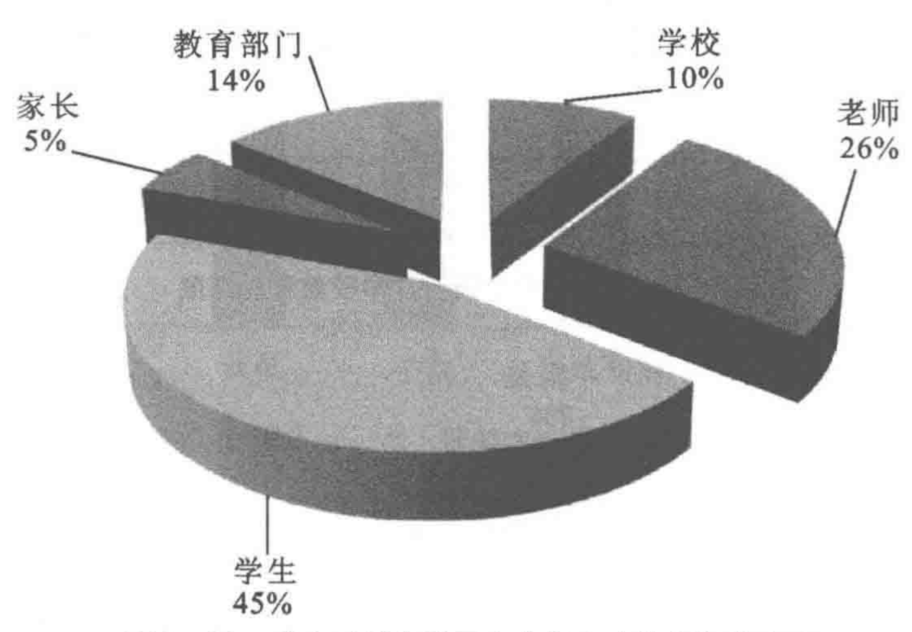


图3－11　成人对学生学习木卡姆内容选择权的态度

(3)成人认为学校教育传承木卡姆所需因素排序

图3－12的调查结果表明，若在学校教育中传承维吾尔木卡姆需要诸多因素的支持，这些因素排序的结果是政府支持略多于其他因素排在第一，基本上各个因素之间相差不多。说明成人们认为维吾尔木卡姆教学能否得以顺利地开展和推进，核心要素是政府的支持。而当地教育主管部门是否支持、音乐教师是否具备足够的能力、学校有无相应的教学设施、有无适应于开展教学所使用的教材以及学生是否有足够的兴趣等因素，也是能否顺利实施维吾尔木卡姆教学的关键。这些因素之间相互关联、缺一不可。

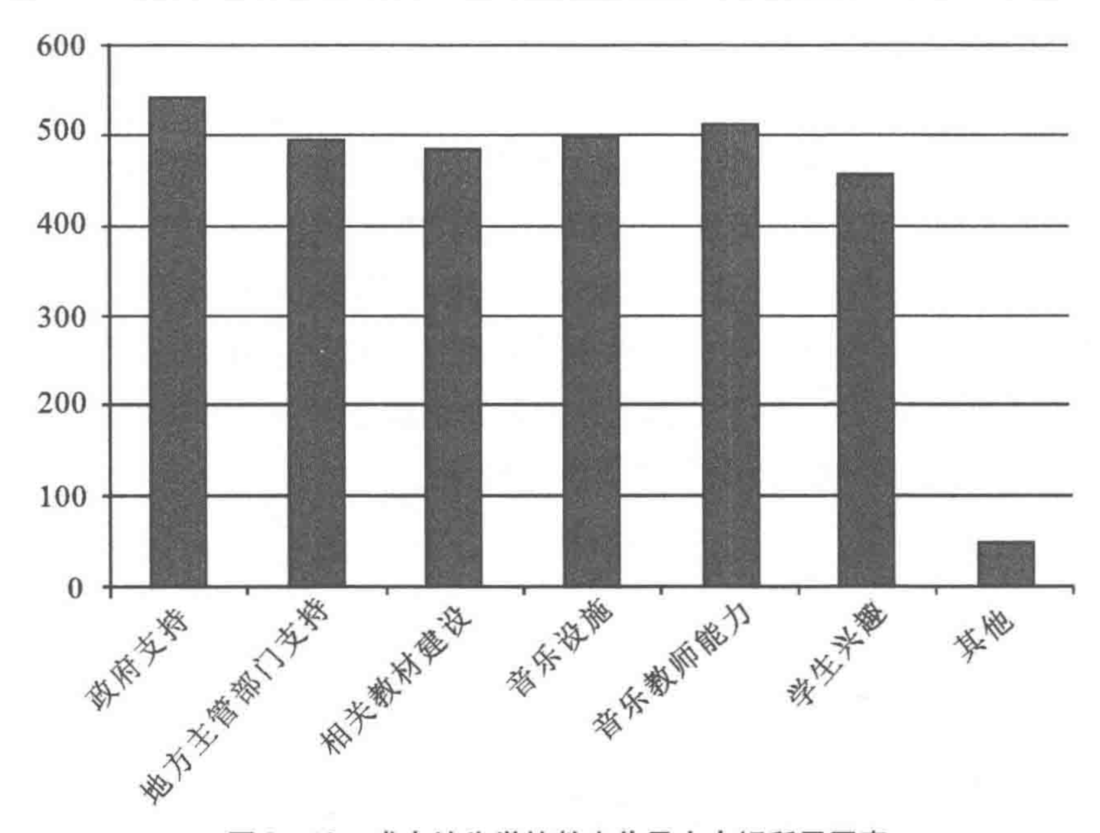


图 3－12　成人认为学校教育传承木卡姆所需因素

3. 成人对维吾尔木卡姆传承的认知和态度倾向

(1)成人对维吾尔木卡姆发展有信心

图 3－13 的调查结果显示:成人中有 68% 的人对维吾尔木卡姆的传承趋势信心十足,有一定信心的人数占 25%,没有信心和完全没有信心的合计只占有 7%。这个调查结果表明,维吾尔民众对于维吾尔木卡姆等民间音乐的传承趋势持有乐观和积极向上的态度。

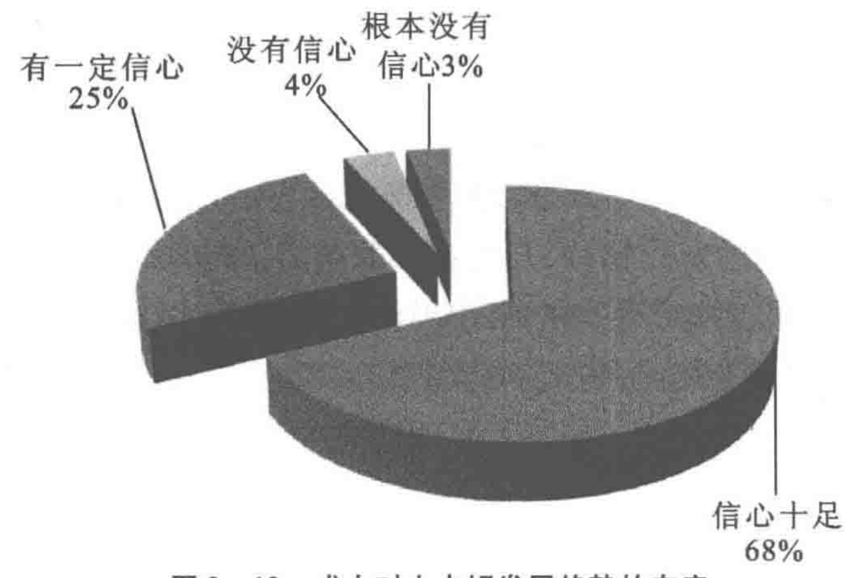


图 3－13　成人对木卡姆发展趋势的态度

(2)成人认为维吾尔木卡姆具有存在价值和意义

图3-14的调查结果表明,成人中在回答维吾尔木卡姆是否有存在价值和意义问题时,认为非常赞同的人数占84%,一般赞同和赞同的人数占13%,累计赞同的人数占总人数的97%;而不赞同和完全不赞同的人数仅占3%。数据表明,人们普遍认为维吾尔木卡姆在当代社会中有着重要的价值和意义,是传承维吾尔族文化的重要途径之一。世界非物质文化遗产评选的首要条件就是具有"艺术价值",维吾尔木卡姆之所以能够被评选上,正是由于其在维吾尔社会中所具有的重要的价值。

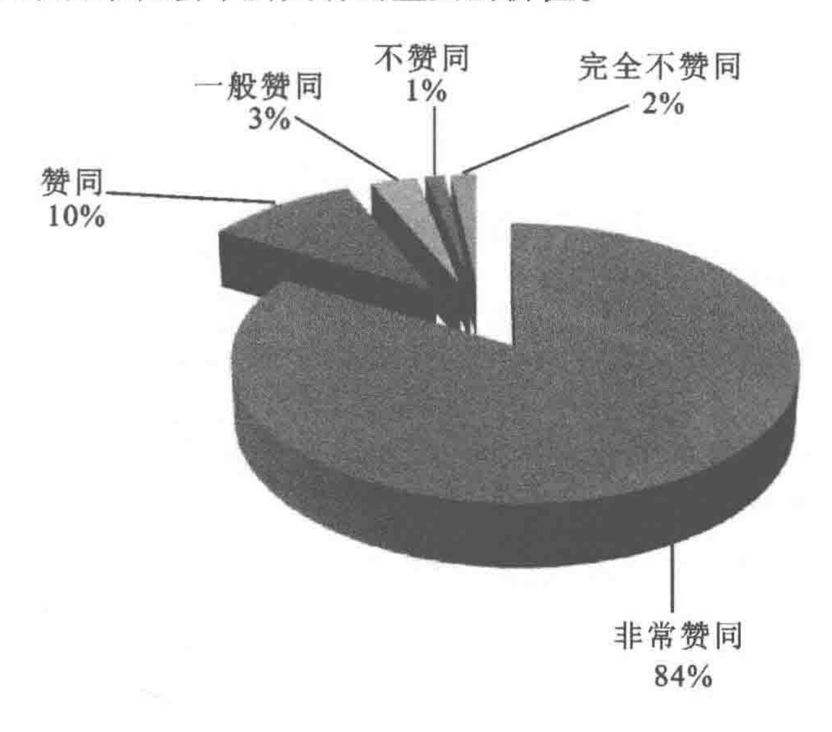


图3-14 成人对维吾尔木卡姆价值的看法

(3)成人认为维吾尔木卡姆对孩子具有重要教育意义的内容

图3-15调查结果表明,维吾尔木卡姆对人具有一定的教育功能。大多数成人认为,孩子在学习维吾尔木卡姆的过程中,促使孩子学习本民族的文化、培养孩子间的合作精神、开发孩子的智力、增强孩子的民族情感和认同感,以及其性格会变得更加的活泼外向等有多方面的教育意义。孩子们通过学习木卡姆,能够从中获益并丰富其精神生活。

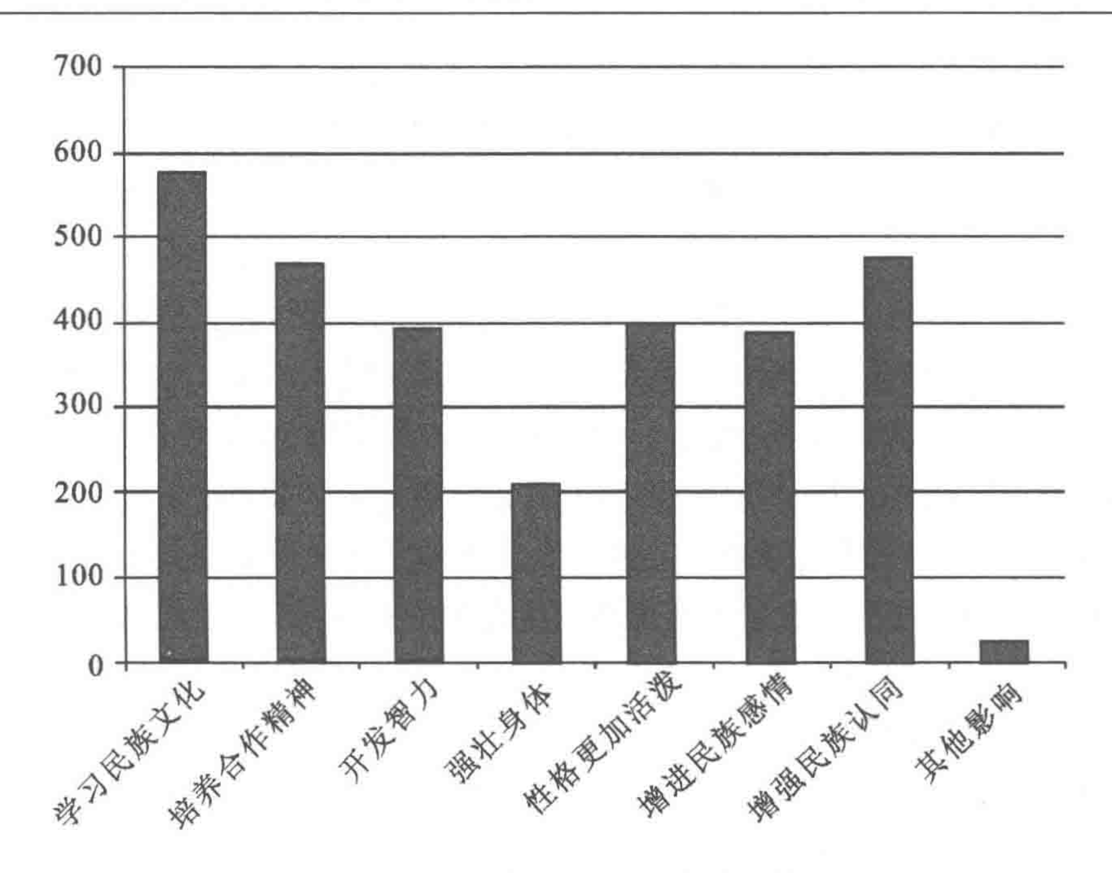


图 3－15 木卡姆对孩子的教育功能

二、维吾尔木卡姆传承实态的田野调查结果

文化传承与文化传播是完全不同的两个概念。其中，文化传承是指“文化在民族共同体内的社会成员中作接力棒似的纵向交接的过程。这个过程因受生存环境和文化背景的制约而具有强制性和模式化要求，最终形成文化的传承机制，使人类文化在历史发展中具有稳定性、完整性、延续性等特征”①。民族文化的传承具有历时性和动态发展的特点，它在社会文化生态环境的变迁中吐故纳新，从而产生变化显示其动态性的特点。在此过程中不断衍生出新的传承模式，从而形成了“传统”与“现代”相共处的模式，二者也在这动态过程中调适之间的关系。

为了寻求维吾尔木卡姆在当今社会中传承的最佳模式和相关问题的解决对策，笔者于 2011 年初到 2015 年对维吾尔木卡姆的传承现状进行了实地调查，掌握了维吾尔木卡姆传承实态的真实状况。在实地调查前，经过反复

① 赵世林. 云南少数民族文化传承论纲[M]. 昆明：云南民族出版社，2002：17.

的思考和慎重的选择,确定了实地调查的地区与对象。在实地调查过程中,多次深入维吾尔木卡姆流传的地方,采取了访谈、开座谈会和参与观察的方法:一是参与到维吾尔木卡姆表演的各种场合中去,如各种麦西热甫或是白孜麦聚会,以了解其在社会中的传承情况;二是对木卡姆传承人和专家学者进行访谈,了解自古至今维吾尔木卡姆原生态的传承形式;三是掌握现代学校教育中关于维吾尔木卡姆传承的情况,深入新疆艺术学院、吐鲁番鲁克沁镇木卡姆小学、哈密市第一中学,了解他们的课程安排、教学过程、教材的使用和授课情况,并进行了听课,获得了大量宝贵的一手资料,形成了直观的深刻印象。笔者在实地调查这一过程中,采取了访谈、开座谈会和参与观察的方法,亲身感受了维吾尔木卡姆赖以生存的文化生态环境,并着重了解了维吾尔木卡姆在当今社会传承的四种主要方式:师徒相传、维吾尔民俗生活中传承、木卡姆传承中心传承和学校教育传承。下面对这四种传承方式分别从传承内容、传承过程、传承特点等方面进行描述并做阐释,以期全面揭示维吾尔木卡姆在当代文化教育语境中传承的选择机制。

(一)师徒相传的传承方式

师徒相传是维吾尔木卡姆沿袭了数百年之久的重要传承模式之一,俗谓"手把徒弟"式的师承关系,一直延续到现代。它是一种传统的与维吾尔社会生产、生活习俗密切相关,有内在组织并自成系统的原生态传承模式。这种传承模式的存活能力取决于该传承群体的社会整体感和生活条件。

1. 传承方式——师徒传承

这种师徒相传的方式大致可以分为两种情况:一种是"艺学家传"的方式。生长于有木卡姆艺人的家庭的子弟,从小耳濡目染,身受熏陶,具备有利的学艺条件,因而便形成了代代相传、承继家学的做法,俗称"门里出身"。如木卡姆传承人阿巴斯·阿吾提,他生活在维吾尔木卡姆世家,祖祖辈辈都是学习木卡姆,迄今到他这里已经是第十三代了。这种传承主要是以宗亲家族传承为主,教习主体均为家族成员。另一种则是"投师学艺"的方式。"投师学艺"早期在民间的教习活动同手工艺工人一样,采取师徒相传的个

体培训形式，使用口传心授的教练方法，精雕细琢。随着社会的发展，“班社”①的形式开始出现，但它依旧沿袭师徒相传的方式，不同之处在于它的规模和作用都扩大了，推进了维吾尔木卡姆的发展（表3－4）。

表3－4　哈密木卡姆传承谱系表②

代别	姓名	性别	出生年月	文化程度	传承方式	学艺时间	居住地址
第一代	买买提·尼亚孜	男	1857年		师传	不详	陶家宫
第二代	吐尔逊多尔哈	男	1880年		师传	不详	陶家宫
第三代	阿訇拜克	男	1901年		师传	不详	回城
第四代	赛都拉·阿不都拉	男	1911年		父传	不详	陶家宫
第五代	阿克素帕·苏韦尔	男	1917年		父传	不详	陶家宫
第六代	古里扎曼·吐尔逊	男	1933年		父传	1950年	陶家宫
第七代	艾塞提·木合塔尔	男	1938年	中专	父和师传	1956年	陶家宫
第八代	阿不都热合曼	男	1950年	初中	师传	1972年	陶家宫
第八代	玉素甫·哈孜	男	1949年	中专	师传	1965年	二堡镇
第八代	卡地尔·阿不都	男	1940年	初中	师传	1958年	西山
第八代	伊卜拉音·孜克亚	男	1950年	中专	师传	1960年	天山
第八代	尼亚子	男	1951年	小学	师传	1962年	回城
第八代	艾沙·肉孜	男	1945年	初中	师传	1965年	花园子
第九代	司马义·艾买提	男	1950年	初中	师传	1974年	陶家宫
第九代	阿不都热合曼	男	1965年	高中	师传	1995年	二堡镇
第九代	合力勒·易卜拉音	男	1968年	初中	师传	1997年	西山
第九代	亚合甫·萨依木	男	1962年		师传	1995年	西山

从表3－4可以看出，在师徒传承方式中，“艺学家传”与“投师学艺”方式相比较，“艺学家传”的人数要少得多，很多木卡姆艺人的后代并没有学习继承前辈的木卡姆艺术。究其原因，长久以来，维吾尔木卡姆艺人并不把掌

① 班社，是旧时戏曲教育机构的组织，即科班。在从事木卡姆相关研究的研究人员在描述木卡姆原生态传承时，较多用到“班社”这一词语，而维吾尔民众并不认同。本文继续沿用该词汇，意指在维吾尔族内部通过维吾尔木卡姆艺术实践活动所维系在一起的，具有相对稳定性的最小单位群体的组织结构。

② 努斯热提 图尔迪. 略论《哈密木卡姆》的传承及面临的问题［J］. 新疆大学学报（哲学人文社会科学版），2007，35（3）：109.

握木卡姆技艺作为一种谋生手段,他们聚会中表演木卡姆仅是为了让人们感到高兴,因而不管谁来到他门下学习都是一样的,而学习木卡姆的艺人也是完全处于对于木卡姆的喜好并无功利性的目的。正是由于这种木卡姆艺术知识不像某些艺术由于社会原因所造成的封建保守性的影响,艺不轻传而形成了代代相传、承继家学做法,因而有着很强的开放性。

2. 传承主体——木卡姆其

木卡姆其在整个维吾尔木卡姆的传承过程中居于核心位置,是主要的传承者和重要承载者,也是创作、演唱、保存、传承和研究木卡姆的民间艺人。传统的师徒模式口传心授式的传承正是以人——木卡姆其为中介,其代代在民众中演唱和传承木卡姆,是木卡姆艺术得以在民间活态传承的重要载体,同时满足了人民群众的艺术审美和追求。音乐是伴随着人类的出现而出现的,它是人类社会发展到一定阶段的产物,音乐自古以来也作为一种承载文化的工具,扮演着人与人、神、大自然交流的角色。维吾尔木卡姆是维吾尔人民智慧的结晶,是依靠历代木卡姆其口口相传保存下来,也是木卡姆其将古典诗词与自己所处时代的社会现实相结合,逐步创作出令人惊叹的艺术形式。木卡姆其固定于其所处的地区性团体,他本身的价值也取决于其隶属团体的地位,所以历代木卡姆其只是一种固定的社会属性。木卡姆其还是维吾尔木卡姆的宣传者和教育者,《乐师传》一书中记载:"阿曼尼莎汗不仅为维吾尔族妇女们写下了诗集《美丽的情操》等,而且在维吾尔族妇女当中传播十二木卡姆,成为她们可敬的导师,在当时限制妇女染指艺术的黑暗时代,她高举木卡姆教育的火炬,以其令人肃然起敬的果敢、刚毅精神,为把传承不绝的木卡姆传统世世代代传下去,艰苦求索了一生,为普及、推广木卡姆从事培养学生的工作。"[①]现代木卡姆其特指能够演唱维吾尔木卡姆中琼乃额曼部分的民间木卡姆艺人,但是由于社会的变迁,已经寥寥无几(详情见表3-5)。由此可见,木卡姆其承载着维吾尔族世代相传的历史和肩负着木卡姆艺术教育的光辉使命。

---

① 佳美拉 卡迪尔. 古典音乐十二木卡姆的教育作用[J]//刘魁立,郎樱. 维吾尔木卡姆研究. 北京:中央民族大学出版社,1997:233-240.

表 3－5 新疆代表性木卡姆其人员名单①

序号	传承人姓名	性别	出生日期	特长	备注
1	阿布来提·萨来	男	1958	十二木卡姆	国家级传承人
2	乌斯曼·艾买提	男	1956	十二木卡姆	国家级传承人
3	吐尼莎·萨拉依丁	女	1945	十二木卡姆	国家级传承人
4	于素甫·托合提	男	1953	十二木卡姆	国家级传承人
5	玉苏因·亚亚	男	1942	刀郎木卡姆	国家级传承人
6	吐尔逊·司马义	男	1952	吐鲁番木卡姆	国家级传承人
7	阿不都吉力·肉孜	男	1935	刀郎木卡姆	国家级传承人
8	艾塞提·莫合塔尔	男	1938	哈密木卡姆	国家级传承人

3. 传承方式——口传心授

文化的存在与发展都需要传承，传承方式则属于艺术领域中审美生产的一个部分。西方音乐的传承由于其所特有的音乐结构和乐律具有可确定性，由此主要依赖于乐谱的记载；五线谱可以将西方历代作曲家创作音乐作品的音高、节奏、速度、曲式结构、演奏指法等表现意图完备地记载其中。中国现今所存的自古以来最古老的曲谱是唐代的手抄本《碣石调·幽兰》，在乐谱的前面有序，注明为六朝时人邱明（493—590）的传谱，该曲谱是用文字记谱法保存下来的一首古代琴曲。所谓“文字谱”，是指用文字详细描述演奏古琴的手法，以记述弹琴的指法和弦位的一种记谱法，例如将左手按某弦某徽几分，右手如何用“挑”或“拨”等手法进行弹奏等等。“文字谱”应属于音位谱，只能间接地记录音高，但是对节拍、节奏的信息是很模糊的，还需要现代的音乐家对其进行“打谱”；到了唐代衍生出“唐代减字谱”与“燕乐半字诺”，这种谱子是属于“音位谱”和“手法谱”，可以记录一定的“音过程”，相较于“文字谱”，体现出一定的音色变化与力度变化，在原有音乐信息的忠实贮存方面，显示出一定的优越性②。到明清时期，除了古琴仍沿用减字谱外，一般记谱均使用“工尺谱”进行。工尺谱是我国独有的传统唱名谱，最后形成音为“上”的七声首调唱名法，规范化后的工尺谱的音高符号是用“上”

---

① 新疆维吾尔自治区文化厅. 新疆非物质文化遗产名录图典（一）[M]. 乌鲁木齐：新疆青少年出版社，2012：47－52.

② 何昌林. 古谱与古谱学[J]. 中国音乐，1983(3)：13－16.

(1)、“尺”(2)、“工”(3)、“凡”(4)、“六”(5)、“五”(6)、“乙”(7)七个汉字及其变体来标记的①。该谱始终未形成独立的节奏系统,无法记载准确的节奏,但在当时对于保存传统音乐已起到了很大的作用。清末光绪年间,简谱经由日本传入我国,新的记谱方式取代了工尺谱。由此可见,中国的记谱始终处于一种模糊状态,不可能很准确地记录音乐。而维吾尔木卡姆艺术更是一缺乏完备的记谱条件,二不具备西方音乐的确定性,音乐中大量的游移音、四分中立音和千变万化的节奏使得口传心授这种传承方式更适宜于其保存和发展。

英国著名的音乐人类学家约翰·布莱金说:“在那些没有乐谱的社会中,口头传授和准确聆听跟表演一样重要,并且是衡量音乐能力的尺码,因为它是确保音乐传统得以延续的唯一手段。”②事实上,数百年来,维吾尔木卡姆经过长期的风雨磨炼流传至今,从一定程度上讲,口传心授并不落后,它是一种富有创造性和开放性的传承方式。因为口传心授“既通过口耳来传其形,又以内心领悟来传其神韵,即在传‘形’的过程中,同时对音乐的神韵进行深入的体验和理解”③。由此可知,口传心授较之乐谱传承虽存在着易于遗失、缺漏的弱势,同时它也有一个优势,即突出了“人”的因素,因为所有艺术品的灵魂都是人作为主体,只有具有个性的人、活生生的人才能将意蕴在艺术中表现出来。口传心授,口传完整的作品、唱腔、音乐等,而心(身心)授则着意教授的是手势、眼神、姿态、唱腔中微妙的抑扬顿挫等细小处,正所谓只可意会不可言传。口传心授这种传承方式体现着中国传统的整体直观性思维,徒弟在学习维吾尔木卡姆时,民间艺人传授的是完整的唱段,器乐也是教授整首的作品,而技法、作品的情绪是在教师的教习过程中出现的。

当代社会面临的问题是大众媒体带来了过多的影响,亚非拉等很多传统社会正面临着其传统口头传承方式的丧失,维吾尔木卡姆也不例外。因为在这场媒体风暴中,口头传承面临着传承场域的缺失——因其从来就不是个体性质,而是集体性质的——他们必须要有一定的场所,维吾尔群体的

---

① 刘再生.中国古代音乐史简述[M].北京:人民音乐出版社,1995:467.

② 约翰 布莱金.人类的音乐性何在?:人为组织的音响[J].音乐教育,2002(2).

③ 刘富琳.“口传心授”释义[J].中国音乐,1997(4):24-25.

成员要定期聚会,从而使传统的口头遗产能在记忆中不断得到补充和翻新。然而,口头传承的东西是否能够存活,取决于一个群体的社会整体感。“如果一个承载者群体有把口头传统继续进行传承的积极意愿,如果这种口头传承的地点和形式得到保证,那么,一首口头传承的旋律确确实实可以延续千年以上。”①维吾尔木卡姆的存在证实了其口头传承在具备一定条件时的可靠性。

4. 传承组织——班社

木卡姆班社是维吾尔族群体内部通过维吾尔木卡姆艺术实践活动所维系在一起的,是具有相对稳定性的、最小单位群体的组织结构。木卡姆班社一般情况下以村为单位,各个村都有自己的班社,木卡姆艺人在闲暇或是需要演出的时候聚集在一起演唱木卡姆。如果乡里或是县里有活动,那么就会临时从各村中挑选优秀的木卡姆艺人组成一个木卡姆班社。木卡姆班社中的成员不是固定的,通常是属于自己村落里的班社,但是当其他村落里的班社需要时,成员也会流动合作。木卡姆班社的名称有以村名命名的,如吐葫芦克尔赛木卡姆班社等;也有以人名命名的,这类班社的班主②通常在当地是最有名的木卡姆其,如艾塞提·木合塔尔哈密木卡姆乐等。哈密地区的民间木卡姆班社在哈密木卡姆传承中心备案的有近30个(表3-6)。

表3-6 哈密地区代表性木卡姆班社名单

序号	班社名称	班主	班社所在地(地区/县/乡/村)
1	艾塞提·木合塔尔木卡姆班社	艾塞提·木合塔尔	哈密/哈密/陶家宫/上庄子村
2	克尤杠·奴斯哈密木卡姆乐社	克尤杠·奴斯	哈密/哈密/五堡/
3	沙枣井木卡姆演唱组	铁木尔·伊尔拉音	哈密/哈密/回城/沙枣井
4	吐葫芦克尔赛木卡姆	沙里巴克	哈密/伊吾/吐葫芦/克尔赛
5	花园乡布茹村说唱组	艾买提·纳斯尔	哈密/哈密/花园/不茹
6	花园乡卡拉塔勒组	艾买提·索皮	哈密/哈密花园/卡拉塔勒
7	花园乡艾力柯村说唱组	伊沙克·努尔买买提	哈密/哈密/花园/艾力柯
8	火石泉村说唱组	苏来曼·节尼阿依提	哈密/哈密/二堡/火石泉

① 弗兰德. 开启音乐之门:从若干崭新的视角观察音乐世界[M]. 金经言,译. 北京:人民音乐出版社,2005:39.

② 木卡姆班社的召集人或是负责人被称为班主。

续表

序号	班社名称	班主	班社所在地(地区/县/乡/村)
9	麦蓄西村木卡姆演唱组	阿尔都·瓦依提	哈密/哈密/回城/麦蓄西
10	铙孜索皮哈密木卡姆乐社	铙孜索皮	哈密/哈密市
11	苇子峡乡木卡姆演唱组	艾山·玉努斯	哈密/哈密/伊吾/苇子峡
12	黄宫木卡姆演唱组	贾贾提伊明·艾贾提	哈密/哈密/陶家宫/黄宫
13	伊吾淖毛湖新建村木卡姆	热西提·牙合亚	哈密/哈密/伊吾/淖毛湖/新建村
14	洛卡柯村说唱组	卡德尔·拜克力	哈密/哈密/二堡/洛卡柯
15	一村演唱组	斯坎德尔·司马义	哈密/哈密/五堡/四堡
16	克尔赛木卡姆演唱组	买买提·亚勒	哈密/哈密/伊吾/克尔赛村
17	二道沟村演唱组	伊尔拉音·孜克亚	哈密/哈密/天山/二道沟村

由上表可以看出,现有的木卡姆班社大多由村名命名,人名命名的屈指可数,由此说明当代社会中完全掌握维吾尔木卡姆的木卡姆其已经非常少了。木卡姆班社若以村、乡等为单位组建,通常没有固定的班主,班主由文化站站长、成员中最年长者或是具有较高的演奏演唱木卡姆能力的社员担任。木卡姆班社中并无明确的社规,基本是不成文的口头约定,要求参加班社的成员,服从班社里的安排,尊重老艺人,保证认真学习,不随意退社,不得擅自去演出等。班社在婚礼、割礼及各种节庆活动时演出,演出地点也不固定。木卡姆班社中用的乐器以哈密热瓦普、哈密艾捷克、手鼓、苏尔奈等为主。木卡姆班社活动的时间大多集中在每年的9月~12月,活动的次数不一,多的达到二三十次,少的不到10次。班社成员每次的收入不固定,因为木卡姆班社对自己内部的演出一般是免费的,对外演出时收费,每次演出成员不固定,谁有时间谁去,收入由班主按照每个人水平的高低和贡献的大小进行分配。在进行调研时发现,现在的木卡姆班社演出的节目已经不局限于木卡姆的内容,为了获得更多的演出机会和获得更大的经济利益,班社会在平时的学习中加入红歌演唱、小品类等娱乐节目。维吾尔木卡姆得以长久地传承下来,正是依附这些大大小小的木卡姆班社,然而这种维吾尔木卡姆原生态的传承场也出现了逐步消退的情况。

(二)维吾尔民俗生活中的传承方式

民俗是"一个民族长期形成的风尚和习俗的总称,包括民间风俗、习惯、

信仰和各种口传文学,诸如神话、故事、符箓、谜语、谚语、祷词、歌谣等,以及节日典礼、传统游戏、艺术、手工艺等”。[①] 民俗是一个民族在长期的历史发展过程中创造并积淀下来、形成一种模式化的生活方式和行为准则,具有特定的约束力,并延绵不断地为世代所沿用;体现着一个民族所特有的民族信仰、民族心理和民族特征等;具有导向和凝聚的功能,人们自觉地重复着历代延续下来的风俗习惯,不需要依靠法律制度控制和实施;呈现出地域性、民族性、传承性和变异性等特征。维吾尔族有一所传授“艺术和风俗习惯的学校”——麦西热甫。麦西热甫(mexrepi,或译为“麦西莱甫”“麦西来甫”)来源于阿拉伯语,意为“聚会”“集会”或“场所”。还有一种说法,认为麦西热甫是维吾尔族一位古代诗人的名字,人们非常喜爱他的诗,常把他的诗填在民间曲调中演唱并配上舞蹈,自然而然这位诗人的名字就成了木卡姆其中一部分的名称和民间歌舞聚会的代名词。笔者认为麦西热甫蕴含着三层含义:第一层是当今维吾尔族民间专门用之来称谓群众性的娱乐晚会,它包括了展现表演艺术、口头传统、节日庆典、民俗仪式等社会实践的维吾尔传统民间艺术活着的文化传承场;第二层是维吾尔民间艺术的集大成者,可以比喻为“下里巴人”的民间民众文化;第三层是维吾尔木卡姆中每套木卡姆的第三部分——由歌舞曲构成的麦西热甫,类似“阳春白雪”的维吾尔精英文化艺术。本书中的内容使用第一层的含义,即为维吾尔族人在传统节日、婚礼、割礼和庆典等活动中举办的民间聚会,也是木卡姆的文化传承场。

麦西热甫有着千年的漫长而悠久的历史,直接明确记录这一形式的维吾尔史料几乎不可见,但在有关突厥民风并结合一些汉文史料中尚有些许记载,突厥史诗《乌古斯传》中记载了乌古斯可汗邀请族人聚集在一起吃着各种美味,喝着美酒和酸奶的庆贺盛况。《魏书 · 高车传》记载道:“高宗时,五部高车合聚祭天,众至数万。大会,走马杀牲,游绕歌吟忻忻,其俗称自前世以来无盛于此。”[②]有可能麦西热甫就是从此中产生的。麻赫穆德 · 喀什葛里的伟大著作《突厥语大辞典》中记载了突厥人民的一种习俗——以索尔丘克(Surquk)和苏合迪提(Suqdiq)之名举行的晚会和冬天轮流举办的宴会,这是该词典记录的民歌中有将歌唱与舞蹈相结合的类似麦西热甫的

---

① 陈国强. 简明文化人类学词典[M]. 杭州:浙江人民出版社,1990:154.

② 魏收. 魏书 · 高车传[M]. 长春:吉林人民出版社,2006:1409 - 1412.

形式。这首民歌的大意是[1]：

一切琴弦调好了，
杯盘已经摆好了。
不见你我的心难过了，
你来吧，让我们一起欢乐。

手壶脖子如鹅颈，
酒杯倒满如眼睛。
我们把忧伤藏在酒杯底，
日夜不停地欢乐。

喝下三杯喊起来，
站起向上跳起来。
老虎般地吼起来，
忧伤离去，尽情欢乐起来。

从这些民歌内容中，我们大致可以判断出早在一千多年前就已经有了这种聚会的形式。麦西热甫又吸收了历朝历代的特征，逐步发展演化为今天的样态。

麦西热甫是维吾尔木卡姆最主要的表演场域，受到维吾尔族民众的喜爱并深入到日常生活的方方面面。它是维吾尔族民俗文化的宝库，是传授"艺术、礼仪道德和风俗习惯的学校"，正如维吾尔族中流传的一句谚语："要送孩子去学校学习，如若不然就送到麦西热甫。"麦西热甫不仅仅是民众娱乐休闲的聚会，它为涵盖木卡姆在内的维吾尔传统民间艺术的展示提供了一个传承的载体，为维吾尔艺术的传承人提供了一个原生态的、活态的"学校"。

1. 传承载体——麦西热甫

麦西热甫渗透到维吾尔人生活的方方面面，是维吾尔木卡姆存活、展示和传承的重要载体。在社会发展还未进入到现代科技信息时代以前的很长一段时间里，麦西热甫是维吾尔人生活中非常重要的一个社交渠道，也是传

① 麻赫默德 喀什噶里. 突厥语大辞典[M]. 汉文版. 北京：民族出版社，2002：217.

承维吾尔传统文化的一个传承场,几乎所有的木卡姆艺人初始学习维吾尔木卡姆都是在这个场域中开始的。“麦西热甫是活着的文化传统;深深植根于民族传统文化历史的麦西热甫是维吾尔人生存历史、生活方式、生命情感、文化模式、民族精神、性格等方面集体记忆的片段式鲜活展现,是维吾尔文化中动态的、现实的、群体共享的草根部分。”[①]维吾尔木卡姆艺人在自幼参与这一过程之中受到熏陶,潜移默化地建立了对维吾尔木卡姆的感性认知和审美,并学习了其中的部分内容。麦西热甫举办活动的地点较为自由,可设在庭院、果园、室内、野外等各种场合,不分季节,一年四季均可举办。麦西热甫基本上涵盖了维吾尔人民俗生活的方方面面,名目繁多,就涉及维吾尔木卡姆的麦西热甫而言,按功能大致可为以下五类。

第一类,与生产民俗相关的麦西热甫。维吾尔族是游牧文化与农耕文化相结合的民族,因此,麦西莱甫也涉及农业和牧业。每年到了麦苗开始变青的时候,维吾尔人要举办玛依沙麦西热甫(maysar mexrepi,汉语意为禾苗麦西热甫);当农业获得丰收时要举办莫尔胡苏尔麦西热甫(molhosul mexrepi,汉语意为庆丰收麦西热甫);当各种瓜果成熟时要在果园举办巴合麦西热甫(bar mexrepi,汉语意为果园麦西热甫);当牛羊肥壮、牧业获丰收的时候要举办卡瓦泼麦西热甫(kawap mexrepi,汉语意为“烤肉麦西热甫”),等等。

第二类,与生活民俗相关的麦西热甫。当某个家庭盖了新房的时候,房主要在庭院里举办塔姆恰依麦西热甫(tamtxaj mexrepi);当有远方的客人到来和为其送行时,主人要举办迎接客人的卡里希叶里希恰依麦西热甫(qarsi elixtxaj mexrepi)和送行的霍希里西希恰依麦西热甫(xoxlixixtxaj mexrepi)等。

第三类,与社会组织民俗相关的麦西热甫。在冬季农闲的时候要举办轮流麦西热甫(katar mexrepi),意为由各家轮流举办社交麦西热甫。这种形式是举办次数最多的一种,通常是一个村子里的人或是稍微扩大一点范围的人共同参与。刀郎地区的这种麦西热甫有很严格的制度,根据威望和年龄的长幼决定参加麦西热甫的人员所坐的位置。这种麦西热甫的举办还有

① 艾娣亚 买买提.麦西热甫与木卡姆关系论[C]//第六届国际木卡姆研讨会中方筹备组.第六届国际木卡姆研讨会论文集.北京:中央音乐学院出版社,2007:160.

一个重要的目的,举办主人要向该居住地区的民众介绍自己的已经成年的孩子并提出申请,使其孩子经过村中有威望的人和民众的批准而获得参加麦西热甫的资格,因为在刀郎地区民众心中孩子长大了没有成为麦西热甫成员是一件不光荣的事情。在维吾尔民众中,如果有人做出了违反了道德准则或是没有征得大家的同意而提出退出麦西热甫等行为必须接受"惩罚",要向大家道歉,由受"惩罚"的人举办请求原谅的凯其里希恰依麦西热甫(ketxryxtxaj mexrepi);如果某两个人之间闹矛盾、有成见,则会举办消除成见麦西热甫,等等。通过此类的麦西热甫,有力地促进了维吾尔人之间的凝聚力,起着加强团结的作用,在潜移默化中教育了下一代,达到维护社会道德的目的。

第四类,与岁时节日民俗相关的麦西热甫。这类麦西热甫在节期或是较大的节日中举办。在春天初始的时候举办赛莱麦西热甫(sejle mexrepi,汉语意为郊游麦西热甫);每年冬天下了第一场雪之后要举办卡尔勒克麦西热甫(qarliq mexrepi,汉语意为迎雪麦西热甫),为表示瑞雪兆丰年之吉兆。新春到来之时,要举办迎接新春的诺茹孜麦西热甫(norus mexrepi),表现出维吾尔民众应时而作的自然生活节律。除此之外,还有与伊斯兰教有关的宗教类麦西热甫,如古尔邦节麦西莱甫(qurdan mexrepi,又称宰牲节)和肉孜节麦西莱甫(roza mexrepi,又称开斋节),等等。

第五类,与人生礼俗相关的麦西热甫。这类麦西热甫主要是庆祝人生仪礼当中的各种喜事,被称为喜事麦西热甫(toy mexrepi),与节日麦西热甫相比较规模要小一些,但是气氛很热烈,为了庆贺举办人家中喜事,参与人多为亲朋好友。喜事麦西热甫主要有婚礼麦西热甫,它的范围主要限于婚事的参加者;妇女生第一个孩子时举办的头胎麦西热甫(qokan mexrepi);给新生儿命名的阿提托依麦西热甫(attoj mexrepi);在男孩割礼时举办的索乃特托依麦西热甫(sunnet toy mexrepi)等。

如前所述,麦西热甫举行的地点不固定;可以选择在葡萄架下、果园里、草地上,或是家庭的院子当中;其举行的时间由主办者和参与者协商决定,白天或是夜晚均可;参加者的人数少则十几人,多则达到成百上千人,规模可大可小,但不论规模如何,参与者都把此事视为大事,按照长幼顺序围圈入座。麦西热甫的首领是依给托别希,由他负责组织整个活动,通常还有若干协助的助手负责介绍节目、调动现场情绪、收集和分配钱物和纪律检查

等,并有一套严密的组织程序,这对麦西热甫的顺利进行和保证秩序起着重要的作用。除此之外,麦西热甫中必不可少的一项是餐饮,不管规模大小,主办者都会准备茶水、馕、瓜果等甚至是抓饭、烤煮的肉食或是乳制品等等。麦西热甫正式开始时由坐在一隅的乃额曼其(乐师)和达班迪(鼓手)唱奏包括木卡姆音乐在内的当地维吾尔传统歌曲,等音乐进入到舞曲,参加者自发起来跳舞,也可以互邀共舞。每个地方都有供群众舞蹈的乐曲,如在十二木卡姆流传的地区,乃额曼其在麦西热甫上主要演唱(奏)琼乃额曼部分中的朱拉、赛乃姆和麦西热甫部分的乐曲。

2. 传承过程——弦歌鼓舞

有维吾尔人的地方就有麦西热甫,麦西热甫是所有木卡姆艺人学习的起点。通常,不同形式的麦西热甫所包含的程序和内容也不尽相同,大致可以分为特定的民俗文化活动、民间歌舞、民间游戏与节目表演四类。下面以流传于哈密地区独具特色的阔克麦西热甫为例进行阐释。

阔克麦西热甫是由"阔克"和"麦西热甫"两个词语构成,"阔克"是蓝天、苍天和青苗之意,"麦西热甫"意为聚会,阔克麦西热甫意为青苗麦西热甫,它是哈密维吾尔民众一种古老的与生产民俗相关的民俗文化活动,也是一种特殊的民间娱乐形式。阔克麦西热甫民俗文化活动展现了哈密维吾尔民众特有的地方文化、深厚的人文精神和独特的艺术形式,这种艺术形式具备了完整的体系和固定的程序。

阔克麦西热甫的举办是为祈求来年五谷丰登和生活富足,传统的举办时间为初冬的瑞雪之际,近年来由于全球变暖,降雪量锐减,不一定要等到下第一场雪举办。阔克麦西热甫在举办之前会先做一个投卡尔力克[①](雪信)的游戏,即村民选一个人将写好的卡尔力克悄悄投到被选中的家庭的院子中,卡尔力克如果没有被主人找到,这家就要举办;如果主人找到了,则改由投卡尔力克的人举办。游戏结束之后,由举办人向乡亲们宣布举办麦西热甫。

第一步,准备阔克。维吾尔人对在冬季里生长的阔克非常重视,举办阔克麦西热甫的家庭主人要精心地培育青苗。男主人将选一个当年摘下的饱

① 卡尔力克即雪信,在雪信上写有规定主人找到纸条的时间,注明举行阔克麦西热甫需要请多少人、请谁、需要准备什么东西等信息。

满的大葫芦，切下底部呈托盘状，将湿棉花均匀地铺在葫芦里面；妇女们挑选最好的麦粒种子放在葫芦盘中，并对它虔诚地进行祈祷，祈求来年所有的农作物都能繁茂的生长。在阔克大约长到20厘米的时候，就是主人家准备举办麦西热甫的时候了。

第二步，装扮阔克贺尼木。维吾尔民众认为只有将长出来的青苗装扮一番之后，“阔克”才能成为“阔克贺尼木”，阔克贺尼木代表新娘，因此阔克麦西热甫的过程与婚礼的过程很类似。妇女在阔克的周围摆上一圈爆米花和棉花，象征着冬季的雪花，并插上几朵花，在上方装上剪纸的一对相望的公鸡和母鸡，象征着生命的勃勃生机。

第三步，制作昆且齐克。昆且齐克是麦西热甫执行官权利的象征，将胡萝卜和土豆洗干净后，将土豆切成三个大小相同的圆形，在土豆圆周边上均匀地插上细木棍，木棍另一头插上葡萄干等干果，随后将这三个象征着太阳、地球、月亮的三个土豆“花”插在胡萝卜底座上，昆且齐克就做好了。它蕴含着丰富的内涵，圆形的土豆象征着粮食，木棍上扎着干果象征着果园等等。最后用红色的面纱将装扮好的阔克贺尼木盖上，就像是给一位美丽的待嫁新娘盖上盖头。

第四步，阔克麦西热甫正式开始。阔克麦西热甫举办的主人会提前通知乡亲们参加的时间，人们到约定好的时间穿着盛装来到举办者家中，待客人到齐后，年轻的妇女端着装有多种干果的盘子站在主办者身后，听候主人的吩咐，这时主办者手托提前准备好的阔克贺尼木向大家宣布：“我现在要为我的女儿举办婚礼！阔克麦西热甫正式开始。”随后木卡姆民间艺人开始演唱哈密木卡姆中的第一套琼都尔木卡姆的散板序唱，当散序部分结束时，随着手鼓的敲响，大家一起齐唱哈密木卡姆的歌曲部分，男女主人走到场中间，开始跳舞，麦西热甫也逐渐被推上高潮，随着音乐节奏的变化，舞蹈者也变换着舞姿。克卡丝其（呐喊助兴者）手持放有布料的托盘敬送给乐师、歌手和舞蹈者。在舞蹈中间，穿插一些民间歌谣、对诗和各种游戏活动。当麦西热甫进行一段时间之后，女主人边跳舞边将阔克贺尼木的面纱掀开，另一位女性舞者将面纱盖上，如此往复三次。这一环节同婚礼麦西热甫中掀开维吾尔新娘的面纱类似，这时阔克麦西热甫在大家优美的舞蹈、嘹亮的歌声和热情的乐曲中就进入到了高潮部分。有时这种活动一直要持续到天亮。

第五步，转交阔克贺尼木。当麦西热甫进行到后半部分的时候，主办者

则双手捧着阔克贺尼木唱着哈密青苗民间歌谣：

隆冬时我播下一粒麦种，
愿大家用甘露把她滋润；
我把青苗送给尊贵的客人，
这礼物比世上一切礼物都贵重。
把寺里的唱诗者请来做歌手，
把美丽的少女请来作舞星；
请准备九只肥羊、三十只鹅[①]，
再备好待客的美酒和果品，
下次的麦西来甫就在你家举行。

随后，举办阔克贺尼木转交仪式，阔克贺尼木的主人将准备好的羊、干果等物品送给阔克贺尼木的接受者，即下一场举办阔克麦西来甫的主人手里。接受者在大家的簇拥下，将阔克贺尼木迎接回家。这一过程非常精彩，人们欢声笑语、载歌载舞地将“新娘”阔克贺尼木送往新主人的家里，同时新主人也向大家宣布下一场阔克麦西热甫举办的时间。以此类推，挨家挨户地举办阔克麦西热甫，直到新春诺肉孜节来临之前，整个冰冷的冬天都沉浸在麦西热甫中。

维吾尔木卡姆就是依附着麦西热甫这一社会民俗活动的传承场，通过“歌诗”“舞蹈”“音乐”展示了其特有的音乐魅力，成为维吾尔民众表达情感最直接的艺术形式。木卡姆艺人玉素甫说：“我最早接触到木卡姆就是在麦西热甫里，在那里学到的东西最多，那里也更适合演唱木卡姆。”可以说，绝大多数木卡姆艺人都是在麦西热甫中开始接触并喜欢上木卡姆，随后才学习木卡姆的。这对我们当代的音乐教育也产生了一个新的提示，我们是否得转变音乐教育就是审美教育这一固守的理念，能否转向通过音乐教学实践让学生真实感受音乐从而喜爱上音乐，进而自觉地去学习音乐？这一设想是否可行，还有待于进一步的探讨和实践。

3. 传承形式——行为示范教学和模仿学习

维吾尔木卡姆在维吾尔民俗活动中的主要传承场是麦西热甫，其在儒

---

① 这是一种习惯用语，多见于麦西热普场合中需要准备的物品。

化的过程中通过行为示范使得学习者在模仿中学习，掌握这一表演艺术。文化儒化是文化传承的具体形式之一，是指"社会文化借以从一代传给下一代以及个人借以成为其社会成员的过程"。[①] 行为示范是教学中最古老和最基本的模式之一，它的长处在于能够使学生通过模仿掌握一些基本的技能。行为示范是指"文化传承的主体或传承者在文化传承过程中，用自己的行动和行为去体验文化、实践文化、传播文化、传授文化，履行某种文化所赋予的文化使命"[②]。在维吾尔民俗生活中形形色色的麦西热甫聚会中，没有明确的"教与学关系"，没有固定的"学习内容"，没有教学场地和学习时间。每一代的维吾尔民众都置身于维吾尔木卡姆的传承场麦西热甫当中，"通过与他人展开共同的活动，依照传统或经验形成共同的思维与行为方式，让整个社会的文化按照一定轨迹延续下去"。[③] 通常，在麦西热甫活动中，木卡姆表演者是传承的主体，通过行为展示的直观方式直接而无意识地将所演唱的歌词和曲调、跳的舞蹈和演奏的乐器等内容传递给围观者和参与者。围观者和参与者则潜移默化地通过自己的观察和心理感受等过程接受着无法量化的学习内容，继而通过对木卡姆表演的内容、行为或是表情达意的形式进行模仿，逐步掌握木卡姆。模仿行为对于孩子来说尤为重要，孩子在语言和思维发展之前，"就已经通过模仿行为来感受世界、自我和他者的存在"[④]，他们在参与中，将图像和声音置于"自我的本真"状态之中，从而在这模仿过程中得到了成长。有部分参与者在参加过麦西热甫之后，还会回忆起当时的情景，而这种回忆有时也是一种模仿，"一个模仿性参照是以物质形式在记忆行为之中被回忆的，并且这种参照是在一种行为中以物质形式依据特定的环境体现的"[⑤]。木卡姆表演者也会持"传"与"承"的双重身份，当木卡姆表演者作为参与者参加到麦西热甫聚会中时，也会聆听其他木卡姆表演者的内容，如果自己不会，就会刻意地去记忆和学习，以丰富自己的知识和技能。据木卡姆传承人依不拉音·牙合甫介绍，他所掌握的一些乐曲就是在麦西热甫聚会中听到后，然后经过不断地摸索、练习之后才学会的。

---

① 波普诺. 社会学[M]. 10 版. 李强，等译. 北京：中国人民大学出版社，1999：42.

② 刘正发. 凉山彝族家支文化传承的教育人类学研究[D]. 北京：中央民族大学，2007：128.

③ 庄孔韶. 人类学概论[M]. 北京：中国人民大学出版社，2006：287.

④ 武尔夫. 教育人类学[M]. 张志坤，译. 北京：教育科学出版社，2009：104.

⑤ 武尔夫. 教育人类学[M]. 张志坤，译. 北京：教育科学出版社，2009：96.

维吾尔木卡姆在麦西热甫中的传承具有互动性和潜移默化的特点。麦西热甫中的行为示范传承与一对一的单向交流的师徒传承相比较,具有互动性的特点。在麦西热甫中,木卡姆舞者邀请其他的人共舞,这就形成了一种互动。对比艺题,一个人先开始吟诵一句民歌或是即兴赋诗,邀请另一个人接诵下句,经过多次往复,直到其中一方无言以对,在这一来一往的双向交流中,充分地体现了互动性。互动还表现在演唱(奏)者或舞者与参与者之间,参与者对表演者高超的琴艺、舞技报以热烈的喝彩和掌声,使得木卡姆艺人更加尽情地投入表演。维吾尔木卡姆在麦西热甫中得以延续的传承过程显而易见是潜移默化的,在每次举办麦西热甫时,家长都会刻意带着孩子去参加。这些孩子被家长抱着或挤在围观的人群中,或进入场中间手足乱舞地模仿,时而嬉戏,时而凝神注视聆听,他们虽然无法理解木卡姆唱词中的丰富内涵,也没有刻意地效仿,但是就在这耳濡目染中,记忆里已经无意识地"嵌入"了木卡姆的曲调、唱词和舞蹈,这些都为以后学习木卡姆奠定了良好的基础。这种人类所具有的潜移默化的文化传承和习得的延续过程被称为文化儒化,其"表示在特定的文化中个体或群体继承和延续传统的过程"[①]。文化儒化是同一群体认同过程的标志之一,也是不同社会中的不同群体文化得以存在和延续的方式,同一群体"将自身和同一群体成员界定为'我们',而将其他人界定为'他们'"。[②] 维吾尔木卡姆就是在这世代传递中依赖着这一特殊的传承载体——麦西热甫,在这一维吾尔族民众民俗生活中不可或缺的文化空间中通过"濡化"使其自身得以延续。正如张振涛先生所言:"音乐并非如现代人所认为的那样是种纯粹的艺术行为,而是关系着一个地方的乡民们生存实利的社会行为,甚至是关系着一方民众的实际生活的生产行为(如祈雨仪式)。离开民间的信仰仪式,音乐的功能,就无从理解。而只有把音乐放在它所生发着特殊功能的环境中,才能理解中国音乐文化负载的沉重含量。"[③]由此可知,若要真正诠释维吾尔木卡姆所承载的文化价值和意义,必须将其置于它所依赖的传承载体和文化空间中。

---

① 庄孔韶.人类学概论[M].北京:中国人民大学出版社,2006:286.

② Gary Ferraro ,Cultural Anthropology:an applied perspective [M]. 4th Edition. Wadsworth Publishing , 2001:291.

③ 张振涛.走进西部,体验仪式[C]//曹本治.中国传统民间仪式音乐研究(西北卷).云南人民出版社,2003: 48.

20世纪80年代以来,西方强势音乐文化的冲击使得包括维吾尔木卡姆在内的各类民族传统音乐的“原生态”传承形势不容乐观。笔者在调查中发现,形形色色的麦西热甫已经渐次枯萎,在偏远的封闭的地方情况还稍好些,在城市里和大多数的农村,年轻人大多在追随“现代文明”时髦风气的流行歌曲,热衷于学吉他、学电子琴等。甚至在年轻人参加的婚礼麦西热甫当中都很少演唱(奏)木卡姆的散序部分,最多是在开始和结束时象征性地进行一两次木卡姆的演唱。而老年人参加的婚礼麦西热甫则相反,基本能够按照木卡姆的顺序以完整的形态演唱(奏)。面对这种现象,值得我们深思,“若要想真正意义上保护好维吾尔木卡姆艺术,最好的办法就是让它回到民间,回到它生长的地方去,让木卡姆艺术再次成为维吾尔族血脉里流动的鲜血”①。麦西热甫传承场虽然在当代已经产生了一些变化和变异,但是依然是维吾尔木卡姆赖以生存和延传最佳的原生态传承场之一。

(三)木卡姆传承中心的传承方式

自2005年,维吾尔木卡姆被评为世界级非物质文化遗产以后,新疆维吾尔自治区文化厅为了更好地保护和传承这一优秀的、具有重要价值的少数民族艺术,在申报获批国家立项后,筹划在全疆范围内修建10个新疆维吾尔木卡姆传承中心。建立新疆维吾尔木卡姆传承中心依据的标准:一是维吾尔族民间木卡姆艺人相对较集中,二是维吾尔文化相对较为浓厚、民间活动比较频繁,三是维吾尔民众对木卡姆情感相对较为深厚的地方。自治区文化厅对木卡姆传承中心的修建点做了部署:十二木卡姆传承中心计划设置在乌鲁木齐、喀什、莎车、和田、库车、伊宁等地共计6个地区;刀郎木卡姆传承中心计划设置在麦盖提县和阿瓦提县;计划在哈密市设置哈密木卡姆传承中心;在吐鲁番市和鄯善县鲁克沁镇计划设置吐鲁番木卡姆传承中心。这些传承中心主要用以培养维吾尔木卡姆的传承人,确保在全疆各维吾尔聚居区中的“原生态传承”。截至目前,已经建成有独立的建筑和场所并投入使用的有4个传承中心,其余均处于已挂牌但隶属于县政府、文体局、非物质文化遗产中心管辖或是正在建设之中。最具代表性的传承中心

① 王瑟.重访“活”在民间的木卡姆[N].光明日报,2006-03-16(2).

如下:新疆第一个维吾尔木卡姆传承中心——吐鲁番木卡姆传承中心于2006年9月29日在新疆鄯善县鲁克沁镇落成;随后,刀郎木卡姆传承中心于2007年1月19日在新疆阿克苏地区阿瓦提县文化馆挂牌成立;十二木卡姆传承中心于2008年9月在新疆喀什地区莎车县竣工并投入使用;哈密木卡姆传承中心于2009年7月在新疆哈密市竣工并交付使用。以上4个已经投入使用的维吾尔木卡姆传承中心作为展示和培训非物质文化遗产原生态传承的机构,正是符合民间艺人相对集中、民间活动较多等标准的。

1.新疆维吾尔木卡姆传承中心的设施状况

吐鲁番木卡姆传承中心,是新疆首个木卡姆传承中心。吐鲁番木卡姆传承中心位于新疆吐鲁番地区鲁克沁镇木卡姆村,其整体建筑风格立足于鲁克沁郡王夏府的基本风格并结合吐鲁番普通民居黄黏土建筑的风貌和特点。该传承中心由前厅600平方米凉棚和半地下室的上下两层约900平方米的后厅组成,建筑总面积为1 500平方米,投资200多万元。内设展厅、排练厅、教室、图书馆、办公室等。吐鲁番木卡姆传承中心由鲁克沁镇文体局监管,是一个综合性文化中心,不局限于对吐鲁番木卡姆的展示、保护和教学,笔者亲见由自治区党委宣传部和新疆人民广播电台主办的“我为新疆唱首歌”等各类大型的文化活动也在此举办,是吐鲁番地区重要的标志性建筑和新的人文旅游亮点。木卡姆艺人排练和演出时所用的乐器与服装由个人配备。

刀郎木卡姆传承中心。刀郎木卡姆传承中心还没有建立专门的场所和建筑,设立在阿克苏地区阿瓦提县广电文体局内,一楼大厅为刀郎木卡姆的排练厅,二楼设有两间展厅用以展示刀郎木卡姆演出活动的图片资料和刀郎农民画展。

莎车县十二木卡姆传承中心。莎车县十二木卡姆传承中心位于新疆维吾尔自治区喀什地区人口第一大县——莎车县,坐落在莎车县最大的木卡姆广场中。该中心于2007年7月动工,2008年9月底竣工,总投入500万元,建筑面积2 750平方米。但是,由于该县财政困难,2010年投入了200万元用于外墙的装修以及购买乐器,到2013年底还未完成其内部装修。莎车木卡姆传承中心整体呈半圆的弧形,原地下一层、地上二层、局部三层的结

构,建筑正面支撑有白色的六根柱子("六"为维吾尔族民众日常生活中的吉祥数字),整体以咖啡色和白色为主。目前,莎车县十二木卡姆传承中心在政府的支持和引导下,经常性地在木卡姆广场上举行十二木卡姆的演出活动。

哈密木卡姆传承中心。哈密市与哈密地区的非物质文化遗产保护中心实为一套班子,地处新疆哈密地区哈密市,位于哈密王府的对面,于 2007 年 8 月 28 日举办开工奠基仪式,2009 年 7 月竣工并投入使用。该木卡姆传承中心建筑总面积 4 875 平方米,占地 1 600 平方米,总投入 1 300 余万元。传承中心建筑主体一共 4 层,一层为木卡姆传承使用的演艺大厅、教室、木卡姆培训班学员和民间艺人的宿舍、资料室、舞台控制室等;二层设有哈密地区非物质文化遗产办公室和中小型展演场地;三层分为东、西两部分,东部展演厅为可容纳 60 人的木卡姆演出厅,既是木卡姆传承人的排练场地,也是观光者欣赏木卡姆表演的场地;西部是哈密木卡姆展厅,展示哈密木卡姆所使用的乐器以及与之相关的文化、艺术等内容;第四层是非物质文化遗产图片展厅,展示哈密地区现已申报的各级各类的非物质文化遗产。哈密木卡姆传承中心将哈密地区非物质文化遗产的保护和传承融为一体,兼具哈密木卡姆展演、教学与培训等多项功能,具有较强的综合性。

哈密木卡姆传承中心的设计独具匠心,秉承了中国传统思想"天圆地方"的设计理念,有机地将哈密艾捷克、哈密热瓦普与手鼓这几种最有特色的木卡姆演奏时所使用过的乐器融入建筑当中。建筑的顶部好似圆形的手鼓,象征着"天圆",从手鼓底部向周围辐射出 12 根轴线,这代表了维吾尔木卡姆的十二个套曲;手鼓周长 165 米,上面雕满了极具立体感的浮雕,展示哈密木卡姆产生、发展过程的摩诃兜勒、伊州大曲和伊州乐等内容。建筑主体四周采用维吾尔族传统回廊建筑形式,建筑主体上采用的女儿墙、藻井、廊柱与漏窗等维吾尔族建筑风格,正面用 6 根绿色柱子支撑,绿色代表了和平、希望和安定,寓意着和谐美满的生活。

以上 4 个维吾尔木卡姆传承中心中,唯有哈密木卡姆传承中心建筑面积最大,拥有完备且在国内都较为先进的设施,具有专职的木卡姆表演艺术团。

2. 新疆维吾尔木卡姆传承中心的人员配备

新疆现已投入使用的4个维吾尔木卡姆传承中心基本都与各个地区的非物质文化遗产保护中心共用一套班子,即所谓的“一套机构,两块牌子”,传承中心的领导和工作人员都是由各地区的非物质文化遗产保护中心、广电文体局、文化馆的工作人员兼任,所以没有专职的在编工作人员。传承中心的具体工作是由各地区的非物质文化遗产保护中心或是广电文体局和文化馆进行管理并负责。

吐鲁番木卡姆传承中心的负责人是吾斯曼·哈木提,他于2012年被任命为鲁克沁镇文化站站长,传承中心的工作属于兼任。其他的工作人员和演出人员都是临时聘用的。该传承中心还设有一个鲁克沁镇民间文艺队,现有成员21人,其中国家级传承人2人(其中1人已去世)、自治区级传承人2人、地区级传承人18人,除去吾斯曼·哈木提站长之外,其余的文艺队成员全部是地道的农民。这些传承人农忙的时候在务农,在农闲和有演出活动的时候聚集到一起进行排练和演出,即“挽起裤腿下地干活是农民,放下裤腿拿起乐器就是艺人”。莎车县十二木卡姆传承中心的情况与吐鲁番木卡姆传承中心的情况类似,登记在册的木卡姆艺人400余名,其中国家级传承人2人,县级传承人13人。刀郎木卡姆传承中心由阿克苏地区阿瓦提县广电文体局和县文化馆的工作人员兼职管理和负责具体事务,该中心设有一个木卡姆民间艺术团,团员人数为53人,但不是每次活动时所有人都参加。哈密木卡姆传承中心的领导和工作人员由哈密地区非物质文化保护中心的干部兼任,该中心除管理地、市、县、乡的民间木卡姆艺术团之外,还直接管理着一支专职的木卡姆表演队,每天在木卡姆保护中心定时演出,演出人员一共16人,由哈密地区木卡姆传承中心按月发放工资。哈密地区木卡姆传承中心现有国家级传承人2人,自治区级传承人23人,哈密市级传承人72人,加上县乡级传承人共计575人。新疆维吾尔木卡姆主要代表传承人名单见表3-7。

表 3－7　新疆维吾尔木卡姆代表性传承人名单[①]

序号	传承人姓名	性别	出生日期	特长	备注
1	阿布来提赛来	男	1958	十二木卡姆	国家级传承人
2	乌斯曼·艾买提	男	1956	十二木卡姆	国家级传承人
3	吐尼莎·萨拉依丁	女	1945	十二木卡姆	国家级传承人
4	玉素甫·托合提	男	1953	十二木卡姆	国家级传承人
5	吾斯曼·哈木提	男	1977	吐鲁番木卡姆	
6	吐尔逊·司马义	男	1952	吐鲁番木卡姆	国家级传承人
7	依明尼亚孜·阿不都热木	男	1979	吐鲁番木卡姆	
8	热西提·吐尔逊	男	1969	吐鲁番木卡姆	
9	苏来曼·阿不都	男	1962	吐鲁番木卡姆	
10	木合买提·艾海提	男	1953	吐鲁番木卡姆	
11	艾力·吐尔逊	男	1974	吐鲁番木卡姆	
12	卡迪尔·吾拉音	男	1958	吐鲁番木卡姆	
13	阿不力孜·买合木提	男	1968	吐鲁番木卡姆	
14	艾塞提·莫合塔尔	男	1938	哈密木卡姆	国家级传承人
15	依布拉音·亚合甫	男	1969	哈密木卡姆	
16	沙达提汗·那斯尔	女	1943	哈密木卡姆	
17	阿不力孜·依明	男	1959	哈密木卡姆	
18	肉孜·苏帕	男	1932	哈密木卡姆	
19	艾买提·素帕	男	1943	哈密木卡姆	
20	司地克·热牙力	男	1949	哈密木卡姆	
21	托呼提·卡得	男	1950	哈密木卡姆	
22	艾赛提·阿合毛拉	男	1958	哈密木卡姆	
23	玉素甫·吾术尔	男	1953	哈密木卡姆	
24	依明·依斯马衣力	男	1940	刀郎木卡姆	
25	买买提·依米尔	男	1981	刀郎木卡姆	
26	阿布都克热木·阿吾提	男	1946	刀郎木卡姆	
27	玉苏因·亚亚	男	1942	刀郎木卡姆	国家级传承人
28	阿不都吉力·肉孜	男	1935	刀郎木卡姆	国家级传承人

3. 新疆维吾尔木卡姆传承中心的活动情况

新疆维吾尔木卡姆传承中心自成立伊始，核心任务是改变木卡姆濒危

① 名单来源于新疆各维吾尔木卡姆传承中心。

的状况,培养下一代的木卡姆传承人,各传承中心均或多或少地开办木卡姆培训班传授维吾尔木卡姆。木卡姆培训班没有专职的教师,通常情况是由所在地区掌握木卡姆最好的传承人作为教师教授学员学习木卡姆,如果当地有国家级传承人则由此人担任授课教师。各地区的维吾尔木卡姆传承中心为已经确定的各级各类的传承人建立了档案,各级政府按照传承人级别、技艺的高低和参与木卡姆传承活动的情况给予每人每年发放3 600~7 200元的生活补贴,按月进行发放,通常国家级传承人得到生活补助最高,每年7 200元。截止到2013年底,吐鲁番木卡姆传承中心、阿瓦提县文化馆和莎车木卡姆传承中心均举办过多期培训班,最少的也开办过4期培训班。哈密木卡姆传承中心是这几个传承中心将此项工作开展得最为深入、最为广泛、最具代表性的单位,现以其举办培训班的情况为案例进行分析。

4.哈密地区的维吾尔木卡姆培训班

哈密木卡姆传承中心在哈密地区所辖的一市一县以及各个乡、镇的维吾尔族聚居区定期举办哈密木卡姆培训班,并且给各个培训点配发哈密木卡姆中所使用的乐器。仅从2005年到2013年,该传承中心已成功开办了6期,共计40余班次,培养了近1 500人次,哈密木卡姆的各级传承人之所以现在能达到575人,就是因为木卡姆培训班起了重要的作用。在已培训的学员中,大部分能掌握1~2套哈密木卡姆,有少部分学员参加过多次学习,能掌握3~5套哈密木卡姆,其中特别优秀的几个年轻学员现已被留在哈密木卡姆传承中心的木卡姆表演队。

哈密传承中心在开展了多年的培训后,形成了一套比较规范的培训模式。每期木卡姆培训班开办前,由哈密木卡姆传承中心发出相关的通知,各个培训点根据通知的要求递交书面的申请和申请表,申请的内容包括预计培训的期限和具体时间、培训的内容、培训地点、计划培训学员的人数、主要的授课教师,在经过乡文化站、乡政府、哈密市非物质文化遗产中心和哈密地区非物质文化遗产中心4个部门逐级审批后方可开办。授课教师主要由当地掌握木卡姆最全、唱得最好的民间艺人担任。培训地点等具体事项则根据各个培训班的不同条件视情况而定。譬如,南湖乡没有专门举办培训班的地点,培训学员人数只有不多的12人,培训地点就选在了南湖村的队长家里。每个培训班里的学员年龄参差不齐,人数不一,或多或少,多的有三四十人,但学员年龄大都在50岁左右,年轻人比较少,且基本上为男性。表3-8为哈密市二堡镇文化广播站第6次哈密木卡姆培训人员名单。

表 3－8 哈密市二堡镇文化广播站第 6 次哈密木卡姆培训人员名单

（2013 年 1 月 10 日—2013 年 2 月 10 日）

序号	学员姓名	性别	出生年月	特长	曾参加过几次培训班
1	司马义・吾守	男	1967.3.11	手鼓、都它尔	2 次
2	司马义・斯地克	男	1947.2.13	手鼓、艾捷克	3 次
3	阿不都热合曼・尼亚孜	男	1961.8.10	手鼓、都它尔	2 次
4	阿不都热合曼・阿不都	男	1964.4.9	手鼓、都它尔	2 次
5	吐尔逊・木沙	男	1952.1.14	艾捷克、弹拨尔	2 次
6	衣拉音・阿不都	男	1953.5.20	手鼓	2 次
7	依巴代提・卡德尔	女	1968.2.3	手鼓	1 次
8	海力切汗・牙合甫	女	1963.12.14	手鼓	1 次
9	阿不来提・霍加	男	1957.4.15	手鼓、都它尔、热瓦甫	2 次
10	巴吐・阿不都	男	1946.11.20	艾捷克、演唱	5 次
11	赛提・吾司曼	男	1964.8.1	艾捷克、手鼓	2 次
12	阿不都扎克・托呼提	男	1954.4.5	艾捷克、热瓦甫、演唱	1 次
13	艾买提・尼亚孜	男	1942.3.28	艾捷克	1 次
14	依不拉音・索巴	男	1947.5.17	手鼓、纳格拉、演唱	5 次
15	牙合甫・依拉英	男	1950.6.20	手鼓、都它尔、演唱	1 次
16	牙合甫・伙加尼牙孜	男	1943.8.8	手鼓、演唱	3 次
17	买买提・阿不都瓦依提	男	1965.8.27	手鼓、弹拨尔	1 次
18	买买提・赛贝提	男	1955.10.20	手鼓、都它尔	1 次
19	卡的尔・艾买提	男	1965.6.10	手鼓	1 次
20	卡得・白克力	男	1956.3.14	手鼓、纳格拉、演唱	5 次
21	衣拉音・艾买提	男	1946.4.11	手鼓	2 次
22	依米提・克其克	男	1951.8.21	艾捷克、纳格拉、演唱	3 次
23	阿不都热合曼・塔力甫	男	1952.5.10	艾捷克	2 次
24	依布拉音木・艾力木	男	1959.5.8	手鼓、都它尔	2 次
25	衣拉音・尼亚孜	男	1956.10.14	都它尔、弹拨尔、手鼓、演唱	5 次
26	赛买提・依不拉音	男	1971.11.15	均会	4 次
27	阿比宝・克其克	男	1959.3.28	手鼓、演唱	2 次

续表

序号	学员姓名	性别	出生年月	特长	曾参加过几次培训班
28	阿不都热合曼·阿布来力	男	1959.5.20	艾捷克	5 次
29	莫合买提·索巴	男	1943.1.15	手鼓、都它尔	5 次
30	依米提·扎克	男	1961.7.4	手鼓	1 次
31	克依木·瓦依提	男	1965.5.3	手鼓、都它尔	2 次
32	塔西铁木尔·提衣甫	男	1962.8.19	手鼓、都它尔	1 次
33	克然木·玉素甫	男	1970.4.6	手鼓、都它尔	1 次

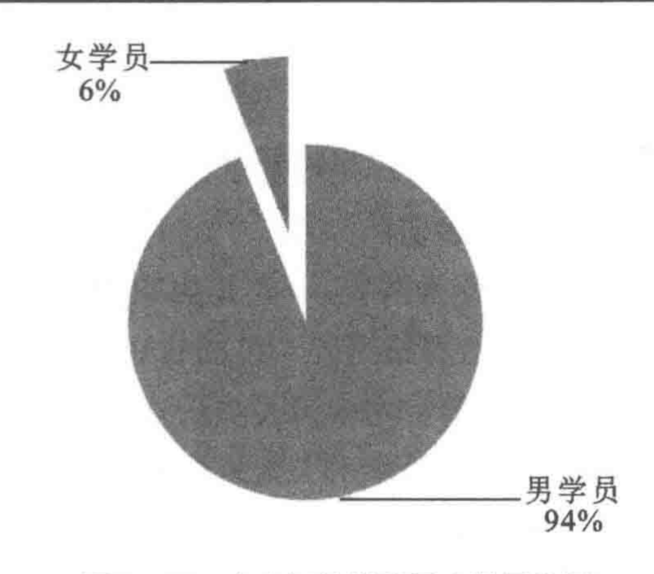


图 3－16　木卡姆培训班男女学员比例

从表 3－8 和图 3－16 可以直观地看出，参加培训班的学员女性非常少，主要是男性，这与哈密木卡姆区别于其他地方木卡姆的特色之一就是有女鼓手参与其中的情况是不相符的，可想而知，其他地区培训学员中女性的数量更是寥寥无几。培训班学员普遍是第二次或多次参加学习，且年龄普遍偏大，这虽是个案，但也反映出年轻人对木卡姆的喜好程度远不及对流行音乐的喜好，这个结果与调查问卷的结果也是相符的。

木卡姆传承中心在选择培训班教师时主要是看其能否尽可能多地演唱多部维吾尔木卡姆，因为哈密地区能够完整演唱哈密木卡姆的仅有两个人且年事已高，所以在各个培训班担任培训的教师自己也就处在继续学习的过程当中；再则选择的教师是具有能够比较全面地把握住维吾尔木卡姆中“歌诗、舞蹈、音乐”三位一体的独特艺术特色的能力；最后看是否有较好的组织能力和教学能力。学员学习的教材由传承中心统一印发，具体授课内

容由授课的民间艺人选择，教学依然采用口传心授并结合文本参考的方式进行。

这种培训班对维吾尔木卡姆的普及和为快速地培训出一批传承人提供了一个有效的途径，学员经过培训班的学习后，回到自己的家中和民间班社组织中会继续影响其他人，从而对哈密木卡姆的延传起到了积极的作用。

2. 哈密木卡姆表演队

2005年新疆维吾尔木卡姆被列入世界级非物质文化遗产后，吸引了外界大量的研究者、观光者来新疆考察，领略当地的风土人情。为了配合人们的需求和政府的发展策略，哈密木卡姆传承中心组建了一支专职的哈密木卡姆表演队，通过演出表演维吾尔木卡姆，向人们展示、宣传当地特有的民族音乐文化和风土人情。通过这种途径一是展示、宣传了维吾尔木卡姆，二是促进了当地的旅游资源的发展，三是增加了民间艺人的收入。

（1）传承组织——木卡姆表演队

哈密木卡姆表演队大致分为两类：一类是由哈密木卡姆传承中心从各个培训班中挑选出的优秀木卡姆民间艺人组成的一支专职的在传承中心表演的哈密木卡姆表演队（以下简称木卡姆表演队），一类是各乡、村中民间艺人自发组织的木卡姆班社（以下简称木卡姆班社）。两类木卡姆表演队表演的场合不同。可以说，木卡姆表演队是向外界宣传和展示的主要传承组织，而木卡姆班社则是存活于民间的原生态的传承组织。

（2）传承内容与场域

哈密木卡姆表演队的表演场地为哈密木卡姆传承中心的二层展演厅，向参观木卡姆传承中心的观光者表演哈密维吾尔族的民族传统音乐和舞蹈艺术，该展演厅一次能容纳60人。该表演队由传承中心管理，聘用演出人员16人，按月发放工资，逢旅游旺季和节假日时每天定时演出4场，淡季则视具体情况而定。木卡姆表演队有固定的节目表和顺序（表3-9）。

表3-9 哈密木卡姆传承中心木卡姆表演队节目单

节目序号	节目名称	节目简介	表演者
1	木卡姆演唱：《萨哈尔里克木卡姆》	意为黎明之歌，共包含11首歌曲	艾塞提、赛都拉、艾买提等

续表

节目序号	节目名称	节目简介	表演者
2	民族舞蹈:《炕桌舞》	滑稽、逗乐的“炕桌舞”“车轮舞”等是维吾尔族传统的民间舞蹈	赛都拉、艾买提、祖木热提古丽
3	木卡姆演唱:《亚里古孜图云木卡姆》	意为孤庙,共包含 10 首歌曲	托乎塔西、玛利亚木等
4	民族舞蹈:哈密维吾尔族《马舞》	哈密地区的维吾尔族模拟动物的舞蹈,被列为国家级非物质文化遗产	赛都拉、艾买提、阿里甫、买买提等
5	乐器独奏:哈密艾捷克	哈密艾捷克是流传于哈密地区维吾尔族常使用的一种高音弦乐器	依布拉音
6	哈密民间纳格曼	哈密地区维吾尔人举行的文化艺术活动	赛都拉、阿里甫、买买提

木卡姆表演队是专职的表演队,平日进行排练或是演出,表演队成员的基本条件是掌握的木卡姆歌曲多,唱歌声音好,乐器演奏技艺精湛。除此之外,舞蹈演员则会选择外貌、气质较佳的。

木卡姆表演队主要的表演对象是外来的上级领导、各类考察团体、研究人员以及专门到哈密木卡姆传承中心参观的旅游观光者。笔者在对木卡姆表演队进行考察的时候,遇到了新疆艺术学院的米吉提教授带着 3 位教师来此进行调研工作;还有哈密妇联开展活动组织当地的维吾尔族女性来传承中心观看他们本民族的木卡姆表演。

(3)传承方法与特点

维吾尔木卡姆表演队通过表演维吾尔木卡姆为代表的音乐舞蹈艺术,以舞台表演为中心向外界展示维吾尔人所特有的艺术文化,此方式既具有很强的艺术表演性和民俗展示性,又实现了文化交流、价值功能和社会关系等方面的开拓。木卡姆表演队的展示方式呈现出单向性、娱他性和程式化的特点。

第一,单向性。木卡姆表演队的表演是单向的展示,表演主体和观赏主

体间缺乏互动和共鸣。传统的维吾尔木卡姆在各种聚会中有演唱、共舞等各种景象,后辈参与其中,在这种彼此呼应和交流的情境中传习着木卡姆。而木卡姆表演队的演出仅是将事先排定好的节目顺序呈现在观赏者面前,完全丧失了原本木卡姆应带给表演者的自娱性,取而代之的是表演者在演出场上施展自己的技巧和给观赏者带去娱乐性。就像国家级传承人吐尔逊·司马义谈到他的演出经历时说:“本来我们自己演唱的时候很愉快、轻松,是件高兴的事情,唱词也不是固定的,每次和每次唱的都不一样,但是演出的时候非常紧张,还得提前核对好唱词和定好曲调,害怕出错。”木卡姆表演队在演出过程中,接受主体的改变使得表演主体与观赏主体之间缺乏互动,有明显的隔阂和距离感。观赏主体以只是从形式上以静观和审视的态度观看表演,无法了解木卡姆所蕴含的丰富文化内涵和特殊意义,不具备评判能力,也不会参与互动,只是满足了其娱乐审美而已。在这一过程当中,木卡姆表演队的演员们是给予者,观赏主体只是被动地接受,双方之间是单向的交流形式。

第二,娱他性。传统的维吾尔人生活中,人们通过木卡姆会友、育人、比技,不亦乐乎。在这一过程中,人们都参与其中,没有清晰的“表演”意识,木卡姆只是抒发自我情感、自娱自乐的一种生活方式。伴随着木卡姆表演队形式出现的同时,木卡姆的功能也开始转换,由自娱性转向娱他性。主要表现在以下几个方面:第一,演出的时间和地点。传统的维吾尔木卡姆在节假日、婚姻嫁娶等吉庆日和农闲之日在民居或是各种白孜麦和麦西热甫聚会中表演。而表演队这种新的展示方式则打破了常规,不再受时间和人们是否需要的限制,随时就可以表演,呈现出越来越大的自由性。当观赏者来观赏维吾尔木卡姆表演的时候,虽然表演队有固定的演出时间和地点,但也会依据具体的情况和观赏者的需求进行调整。演出时所表演的内容和形式也不同于传统,具有娱他性的特点。因为观赏者听不懂维吾尔语言,不能理解所演唱的内容,选择的12部木卡姆273首歌曲中旋律优美、曲调婉转适宜于听赏的歌曲,生动、形象和具有滑稽、逗乐功能的“圆桌舞”“马舞”等节目,以适应大多数观赏者的欣赏口味,尽可能让观赏者注意力专注于对木卡姆的视听欣赏的活动中,使其感受到声美、景美、意美和趣味性,满足观赏者的审美娱乐心理。传统的维吾尔木卡姆在进行到麦西热甫部分的时候,人们纷纷起来跳舞,以抒发自己心中不能言说的情感,正如《毛诗·大序》中所

言："情动于中，而形于言；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，故手之舞之，足之蹈之也。"这表明，传统的维吾尔木卡姆具有很强的自娱性，而在木卡姆表演队形式出现的同时，木卡姆的功能也开始转换——由自娱性转向了娱他性。

第三，程式化。在演出过程中木卡姆表演队的服饰、演出曲目以及团员的舞蹈动作等都趋于程式化。传统的维吾尔木卡姆的曲目数量多，唱词中所涉及的内容非常丰富，舞蹈种类繁多，演唱完整的一套木卡姆大约需要 20 多个小时；民间木卡姆艺人在演唱时唱词也不是固定的，有一定的即兴性；所穿着的服饰也根据所在场合有所不同。而木卡姆表演队在表演时，演员们穿着专门为演出定制的具有维吾尔族特色的演出服，笔者于 2011 年和 2013 年分别观看过两次，服饰一直没有改变过。这些表演者穿着绚丽夺目的演出服，对于没有见过的观赏者充满着强烈的吸引力，看到之后都会投以新奇和鉴赏的目光。演出的曲目也是固定的，事先排定好，每次演出按照节目表重复演出一次，殊不知这几首曲目只是浩瀚无边的维吾尔木卡姆曲目中的星星点点。表演者随着演出次数的增多也由最早的激动、投入变得越来越毫无感觉，这对他们来说只是工作"照本宣科"而已，自娱的功能已经消失，演出过程完全程式化。

（四）学校教育的传承方式

学校教育是传承文化的重要途径之一，因为"学校作为文化整合的有力工具，是汇聚、传递文化的高级文化体，而教育则是使文化变得越来越朝气蓬勃的地方，对保持文化活力具有不可估量的意义"[①]。维吾尔木卡姆除了在民间被传承外，已经被引入到大学、中小学的教育中，成为学校教育教学内容的一个组成部分。

1. 专业音乐教育传承维吾尔木卡姆个案举要

为了掌握目前维吾尔木卡姆在新疆专业音乐教育中的传承情况，笔者对新疆高校的各音乐类专业进行了调研。在所有音乐类专业中，只有新疆艺术学院、阿克苏艺术学校和喀什艺术学校开设了维吾尔木卡姆专修班（传习班），其中新疆艺术学院开设的木卡姆表演班是本科层次的，其他两个学

① 博尔诺夫. 教育人类学[M]. 上海：华东师范大学出版社，1999：69.

校为专科。现以新疆艺术学院为个案对其具体的传承情况进行分析。

新疆艺术学院是西北地区民族特色浓郁、地方特点显著、专业性较强的综合高等艺术学府。新疆艺术学院分为东、西两个校区，占地总面积 110 098 m^2（约 170 亩），设施齐备，藏书丰富，有普通本科、成人专升本、成人大专、中专（附中）等办学层次。师资队伍结构合理、素质优良，培养了一万多名专业人才。新疆艺术学院的前身——为 1951 年建立的西北艺术学院（西安）少数民族艺术系；1952 年新疆维吾尔自治区人民政府在新疆大学的前身新疆学院内设立艺术系；1954 年西北艺术学院少数民族艺术系返回新疆与新疆学院艺术系合并；1958 年新疆学院艺术系独立出来成立了新疆艺术学校，后经过 3 次更名，终于在 1987 年经国务院批准恢复为新疆艺术学院。新疆艺术学院自 1960 年以来，一直进行本科层次的教学，直到 2013 年，经国务院批准为硕士学位授予单位。2000 年，新疆艺术学院被评为“全国学校艺术教育先进单位”，被自治区教育厅批准为“新疆大中专院校艺术师资培训基地”。2002 年，新疆艺术学院成为新疆维吾尔自治区第一所通过国家教育部“本科教学随机性水平评估”的高等院校，也是全国第一家采用《普通高等学校本科教学工作随机性水平评估方案》验收合格的综合性艺术院校。音乐系被新疆维吾尔自治区评为“木卡姆申报非物质文化遗产先进单位”，2005 年“木卡姆教学、科研、实践新体系的构建”荣获国家教学成果二等奖。新疆艺术学院是新疆第一个独立正规的以培养少数民族艺术人才为主的艺术学校。

（1）新疆艺术学院音乐表演专业（木卡姆演唱方向）课程计划

维吾尔木卡姆在学校专业音乐教育中的教学，肇始于 20 世纪 50 年代，当时西安西北艺术学院内设立了少数民族艺术系，其教学内容涉及维吾尔木卡姆。1996 年，在全国人大常委会原副委员长铁木尔·达瓦买提的倡议下，自治区主席阿不来提·阿不都热西提指出“培养维吾尔本民族演唱演奏人才是当务之急，要用科学的方法推陈出新，解决好木卡姆的继承问题”，亲自召集专家商讨设立木卡姆专业有关事项，在新疆维吾尔自治区人民政府的支持下，经过新疆维吾尔自治区文化厅、新疆社会科学院、新疆艺术学院等多个部门和众多专家学者的反复论证后，确定在新疆艺术学院开设音乐表演专业（木卡姆演唱方向——普通本科），并于当年招收了第一批大学本科生。从 1951 年到 1996 年近 50 年中，不管学校如何变更，虽然没有形成完

整的、系统的、有计划的、有目的的民族音乐教学体系，但是音乐专业教学中关于维吾尔木卡姆的教学内容却始终贯穿其中。1996 年，在新疆艺术学院开设了首个木卡姆表演班后，木卡姆的教育工作运用正规的教育方式开始培养了新一代的传承人。在这之后，新疆艺术学院原本计划每两年招收一批的学生，实际截止到 2013 年底，一共只招收了 7 届学生。由此，承载着千百年维吾尔历史和文化的维吾尔木卡姆艺术开始由“师徒传承”“口传心授”的教学方式逐渐转向学校课堂教学。这一传承方式的革命性变革正如中国音乐学院院长赵塔里木教授所说：“通过学校艺术教育参与木卡姆传承，有助于形成全面、多元、长效的活态传承机制；有助于扩大和稳定木卡姆传承群体；有助于在主流文化中纳入对木卡姆所含文化价值的认知；有助于使其成为人类多样文化体中生生不息的一支。”

第一，教学目的。新疆艺术学院音乐表演专业木卡姆演唱方向的教学目的，在于通过高等艺术教育深入挖掘、研究、整理维吾尔木卡姆；培养具有民族特色的维吾尔木卡姆音乐教育者和艺术表演的复合型人才；建立和传承维吾尔木卡姆的教育体系，使新疆维吾尔木卡姆得到很好的继承与发展，以推进我国民族音乐的多元化发展。

第二，课程设置。新疆艺术学院音乐表演专业木卡姆演唱方向的课程主要由四大类构成，共有必修课 16 门。一是专业基础课，主要课程有基本乐理、视唱练耳、和声共同课、复调共同课、木卡姆概论、木卡姆音乐结构、曲式与作品分析、中国音乐史及欣赏、西方音乐史及欣赏和新疆民族音乐概论等 12 门，通过此类课程的学习，让学生们对木卡姆的概念和音乐结构等知识建立科学的、全面的和正确的认识，为学习木卡姆和进行学术研究打下坚实的基础。二是专业技能课程，主要课程有声乐、木卡姆演唱、钢琴和民族器乐课 4 门，通过这类课程的学习，让学生系统地掌握正确的演唱方法，了解民族风格歌曲的基础原理和表演方式。三是院、系级选修课，主要课程有维吾尔族舞蹈、木卡姆诗词、木卡姆音乐史、音乐美学、化妆等 11 门课程。这些与木卡姆相关课程的设置，是为了让学生在学习木卡姆表演的基础上，掌握与此相关的文化课程，开拓艺术视野、提高文化素养、培养成为能演唱的表演人才、能进行创作和具有丰富理论知识的研究型复合人才。四是教学实践，每学期都有 1 ~ 2 周的实践环节，使学生们在了解和掌握了音乐理论及表演艺术等方面理论知识后得以实践，从而提高木卡姆综合表演的

能力。

第三,教材选用。为使维吾尔木卡姆演唱方向的教学更加规范、系统与专业,新疆艺术学院的相关教师先后编写并出版了一些维吾尔木卡姆的教材,并运用到木卡姆的教学中,主要有:《论维吾尔十二木卡姆理论的音乐结构特征》(苏来曼·伊明编)、《胡西塔尔曲调精选》(库尔班·沙来编)、《新疆扬琴曲》(加米拉·卡德尔编)以及凝聚新疆艺术学院教师集体编写的教材《民族专业技能教学曲目集》与《民族专业技能教学创作曲目集》等,还有部分教师录制的录音磁带、VCD 等影像资料。除此之外,还选用了其他已经出版的教材约 20 多种,主要有:《中国新疆维吾尔木卡姆音乐》(中央音乐学院出版社),新疆人民出版社出版的《论木卡姆》《哈密木卡姆》《多郎麦西热甫木卡姆》《维吾尔十二木卡姆旋律的特征》等;音响资料主要有:新疆人民音响出版社出版的《维吾尔十二木卡姆》《多郎木卡姆》等录音带、VCD 和 CD;民族出版社出版的《维吾尔十二木卡姆西来提艾给孜》的录音带和人民音乐出版社出版的《哈密木卡姆》录音带等。

第四,其他方面。师资建设方面,新疆艺术学院的木卡姆演唱方向的教师队伍是融教学、科学研究与表演于一体,少数民族与汉族教师,老、中、青相结合的,结构合理的教师梯队。学生方面,生源来自于新疆的南、北疆地区。新疆艺术学院音乐表演专业木卡姆演唱方向从 1996 年设立以来,该专业自正式创办一共招收了 6 届,每次招生计划为 20 人,学生均为维吾尔族。其中有个别优秀的学生毕业后留校任教,如木卡姆演唱青年教师夏热扎提。根据历届的招生情况汇总后发现,绝大多数学生是因为他们喜爱维吾尔木卡姆而报考了这个专业,在入学前基本上没有系统学习过维吾尔木卡姆。学院在挑选学生的时候选择余地相对于其他专业来说要小得多,因而更看重的是学生的基本条件和综合素质。

(2)教学过程实况

笔者对新疆艺术学院的木卡姆演唱方向的实际教学情况进行了考察,对木卡姆概论、视唱练耳、木卡姆演唱等课程进行了观摩。通过教学现场的观摩了解到专业基础课中的课程,如基本乐理、视唱练耳、木卡姆概论、中西音乐史及欣赏等课程由新疆艺术学院音乐学院的相关专业教师进行授课,使用的教材也同一般的音乐专业学生学习的教材相同。授课过程中采用的是课堂教学这一教学组织形式,其教学过程、教学模式、教学方法与其他音

乐专业课程无异。该专业的核心课程是木卡姆演唱课,这门课程体现了它的专业特色,具有不可替代性。笔者进入到 X 老师的木卡姆演唱课堂进行了教学观摩。

授课时间:2013 年 5 月 21 日,星期二,上午 3 ~ 4 节

授课地点:新疆艺术学院音乐学院三楼教室

授课教师:X 老师

授课班级:木卡姆表演班

班级人数:维吾尔族学生共计 15 人

授课内容:维吾尔十二木卡姆中《乌夏克木卡姆》

授课教材:(1)阿不都鲁甫·塔克拉玛干尼著《维吾尔十二木卡姆原文歌词集》,北京:民族出版社,2005 年 5 月第 1 版。(2)1997 年中国大百科全收出版社出版的《十二木卡姆》13 卷。(3)1993 年新疆人民出版社出版的《十二木卡姆》。(4)歌谱,学院发给学生的歌谱。

这些教材都是参考性的教材,在实际运用时仅仅依靠教材是不合适的。因为维吾尔音乐属于波斯阿拉伯体系,它的音乐律制与中国的五度相生律和西方的十二平均律有较大的差异。五线谱之所以能够记录十二平均律和五度相生律是由于这两种律制在音律的划分上有固定的标准,十二平均律的音与音之间是等分的,之间相差 100 音分;五度相生律则按照大全音和小全音的不同划分为大全音 204 音分、小全音 90 音分。维吾尔木卡姆的音律体系中有许多四分中立音、游移音和 7/8、12/8 等节奏型,五线谱就不可能准确无误地记录下来。学生如若完全参照歌谱,是无法演唱出原汁原味的维吾尔木卡姆的,因此必须还得依赖教师和音响资料进行辅助教学。

第一,教学组织形式和教学模式。

木卡姆演唱课以班级为授课单位,采用课堂教学的组织形式,教师按照学习统一的教学计划中规定的课程内容、教学课时数、教学进度授课。这种授课组织形式与原生态的师徒个别传承相比,具有了许多的优点:一个教师在同一时间、同一地点、“一对众人”开展教学,提高了教学效率,避开了由于师资力量不足而“滥竽充数”的现象;教学中具有系统性、计划性和组织性;学生在集体学习中更容易调动起学习的积极性与主动性;学生的自我控制能力得到训练,应变能力得到培养,互相协作能力得到培育,使得学生之间产生音乐情感上的交流与沟通;每个学生在这种集体学习、相互配合的过程

中团队精神不断提高、集体主义的合作意识增强。但从另一个方面看，这种“一对众人”相对于“一对一”的教学模式使教师与学生之间也产生了一定的距离，交流的机会也相应较少。“一对众人”这种教学模式使得一位教师在仅有的几十分钟里面对几十位同学，主要强调教学进度的同步和统一，因而不利于因材施教照顾到个别差异，很难做到对每一位同学的演唱做细致的了解。

第二，教学过程从下列几个步骤进行：

第一步，核定标准音。维吾尔木卡姆演唱首句起音的高低相当于定调，起音定调的好坏直接决定着演唱是否能够成功，故教师教授学生核定标准音是很重要的一个环节。

第二步，复习旧课。复习上节课学习的《乌夏克木卡姆》片段，全班同时演唱，教师对演唱的情况进行评价和讲解。

第三步，学习新课。学唱新歌，教师先对要学习的新歌进行讲解，讲述歌曲的时代背景、历史、宗教和文化等知识，以利于学生更容易理解歌曲所要表达的含义和思想感情。教师开始教唱。值得注意的是，教师不是让学生直接看着歌谱和歌词进行视唱，而是教师唱一句或是两三句之后学生再模仿学唱。在分句唱会了之后，再合起来一段一段地教唱。这种教学模式是历史上最古老的模式之一，同原生态的师徒制口传模式没有什么区别，不同之处仅在于学生有歌谱和唱词可以参考。等学生将一段唱会之后，教师通常会对演唱时的节奏、音准、强弱变化、游移音、情感等方面进行细致入微的讲解并示范。

第四步，分组练习。教师将学生按照性别分为男生和女生组，这种分组法主要是从男、女生的音色和音高的差异性上来区分。分组练习时，教师相对于整班教学面对的学生人数较少，可以从中发现更细小的问题，更有针对性，弥补“一对众人”教学中无法因材施教的缺点。教师在这一环节往往更容易发现问题，教唱也就更加细致，甚至对口型、唱腔、气息、音韵等进行讲解。

第五步，课堂总结。对本节课进行总结，要求学生背唱熟新学的歌曲。

课后对×老师进行了访谈，了解到除了学校教师授课之外，学校还定期请民间木卡姆艺人到学校里给学生教唱木卡姆；学院为了使学生学习到原汁原味的木卡姆，也曾组织学生走向民间，到喀什、阿瓦提、巴楚、阿克苏、莎

车等地方向民间木卡姆艺人学习和交流。由此可以看出,学校的教学模式灵活,遵循的是“请进来,走出去”的开放性办学理念。

(3)新疆艺术学院音乐表演专业(木卡姆演唱方向)存在的问题

木卡姆演唱方向表演班在创立之时,多方专家、学者对课程设置、教学内容、教学组织形式和教学模式等进行了全面的、科学的、周密的论证,既要能够达到大学本科教育所要达到的标准,也要“原汁原味”地传承维吾尔木卡姆。在这十几年的办学过程中,木卡姆演唱方向表演班始终坚持“教学”“科研”“实践”三位一体的教学体系,在教学中将现代教学理念与原生态传承方式、课堂教学与个别教学、专业教师与民间艺人、课堂教学与艺术实践、课堂教学与田野采风有机地融合在一起。这种新的教育传承途径采纳了原生态口传心授的教学模式,为维吾尔木卡姆的传承开辟了一条新的途径。

笔者通过对木卡姆的现场课堂教学观摩,看到当维吾尔木卡姆被引入到大学本科教育后,原有的“歌、舞、乐”三位一体的维吾尔木卡姆衍变为木卡姆演唱课、舞蹈课和民族器乐课。木卡姆演唱方向表演班开设的基本乐理和和声共同课所使用的教材并没有与本专业相结合,而是使用了建立在西方音乐体系基础上的教材,造成了所学未必有所用,不能对学生在学习木卡姆中有较大的帮助,仅仅是能够识读用五线谱记录的木卡姆乐谱而已。学生在学习过程中所使用过的乐谱从最早的无谱到在近年来专业木卡姆研究者对其进行收集整理后出现的“半口授半定谱”,演变为到今天纳入学校教育后的“完全定谱”的方式加以“固化”,这种传承的变革使珍贵的维吾尔木卡姆不再流失,利于木卡姆人才的培养,但同时也失去了其本身的活力和即兴性。因为现在使用的五线谱的记谱方式,不足以将维吾尔木卡姆中丰富多彩的节奏、游移音完全无误地展现出来,周吉先生曾说过,记谱工作历来都有一个“偏详”还是“偏略”问题,重要的是抓住某个乐种、某首乐曲与众不同的“个性”及形态特征。在这种情况之下,将固化的乐谱和歌词让学生们学习,使珍贵的维吾尔木卡姆不再流失,虽利于木卡姆人才的培养,但同时也失去了其本身的活力和即兴性。结果可想而知,可能若干年后的木卡姆就是“不伦不类”或是“变味”——已经失去了原有的特色之所在的“学院派”维吾尔木卡姆了。恰如黄翔鹏先生所曾指出:“依赖学院中的教学,我们不能不加警惕,在全新的传承关系中,是否已经孕育着某种丢弃本源的危机。”如果一种音乐文化在新的时代中由于传承途径的改变,导致表达它性

格的音乐的缺失，使它丧失了它个性的灵魂，这对于一个民族的音乐文化而言，将是一个巨大的损失。与此同时，我们必须要清醒地认识到，纵然维吾尔木卡姆的传承场愈来愈少、生存面临着危机，但它能保持到今天，必然有其深层次的原因。维吾尔族的民族文化内部存在着自己所独有的一套民族音乐传承体系，其形态丰富且能够自给自足，是维吾尔木卡姆所赖以生存的根源，而且"'口传心授'这种即兴的传授方式，既强调直觉的整体把握，又强调传、承双方之间的心灵沟通，通过音乐的直接唱、奏，通过语言和非语言的交流手段，使承者加强对音乐的领悟，达到对音乐神韵的共鸣。因此，'口传心授'并不落后，而且是一种富有创造性、开放性的传承方式。"[①]由此可见，通过学校教育传承维吾尔木卡姆不可忽视的一个前提就是吸收、借鉴其"原生形态"。

2. 普通学校音乐教育中传承维吾尔木卡姆个案举要

为了解维吾尔木卡姆在新疆普通学校音乐教育中的传承情况，笔者对全疆中小学的木卡姆传承情况进行了抽样调查。调查过程中发现，在普通学校教育中传承木卡姆具有代表性的地区是新疆吐鲁番地区鄯善县的鲁克沁镇。该镇部分学校与青少年活动站建立为合作单位，每个学校都挑选愿意学习维吾尔木卡姆的学生到木卡姆学习班中去学习。这些学生每逢周六就聚到一起，组成一个木卡姆学习班学习维吾尔木卡姆（这种教学情况实际上类似于业余爱好兴趣班）。开展这种活动的学校有：鲁克沁镇中心学校、鲁克沁镇一中、鲁克沁镇二中、木卡姆小学等。其中，木卡姆小学是传承维吾尔木卡姆最具代表性的学校。

（1）木卡姆小学概况

新疆吐鲁番地区鄯善县鲁克沁镇木卡姆小学位于鲁克沁镇木卡姆村，始建于1952年。木卡姆村原名托万买里村，因其木卡姆艺人较多而更名为木卡姆村。木卡姆小学学校占地面积25亩，建筑总面积1 776平方米，绿化面积占学校总面积的32%。截止到2012年7月，学校共有11个教学班，342名学生，教职工21名；其中本科学历4人，大专学历12人，中专学历5人，小教高级职称8人，特岗教师2名。木卡姆小学为全面贯彻落实《中共中央国务院关于深化教育改革全面推进素质教育的决定》，大力推进"双语"教学工

---

① 樊祖荫. 传统音乐与学校音乐教育[J]. 音乐研究，1996(4)：20－25.

作进程,培养“民汉兼通”人才,学校高度重视双语教学工作,自 2007 年起,尝试推行“双语”教学,开办双语班,截止到 2012 年已开办双语班达 8 个。该校最具特色的是创办了一个木卡姆班,将维吾尔木卡姆作为教学内容纳入到课程当中,且全体学生跳的课间操也是由维吾尔族木卡姆中的舞蹈和广播体操的有机结合而成。

木卡姆班作为学校音乐教育传承吐鲁番木卡姆一种新的载体,笔者尽可能地用“局内人”的眼光来阐释该个案。近年来,人类学者的研究工作中非常重视被研究对象的“他者”作为对于本群体文化的认知、解释和研究者与本土的认识形成的“主位”与“客位”的学术认识,这些都是研究的重要组成部分。因此在这一部分,本文引用了被调查者的原话。

木卡姆小学中的木卡姆班始办于 1993 年,其创始人是吐尔逊 · 司马义,他曾是鲁克沁镇文化站的站长,也是能够完整演唱吐鲁番木卡姆的两个国家级木卡姆传承人之一。笔者在对吐尔逊 · 司马义进行访谈时,他回顾了木卡姆班成立的情况。

笔者:为什么想要创办木卡姆班?

他说:从小我就非常喜欢吐鲁番木卡姆,当时是文化站站长,我觉得不能让木卡姆消失了,应该让它一代代地传承下去,所以就办了这个班。

笔者:木卡姆班是什么时候成立的?

吐尔逊 · 司马义:1993 年成立的。我为了创建这个班,前前后后找乡领导找了 8 次,最后同意了。后来木卡姆申遗成功了,才开始越来越受重视。

笔者:木卡姆班的学生是从哪里招收的? 每年招几个班? 有多少学生?

吐尔逊 · 司马义:从 1993 年起,每年招收 1 个班,每个班大概有 30 人左右。木卡姆班成立之初,缺乏生源,家长们不愿意让自己的孩子来木卡姆班学习,有些孩子学了两三节课后就被家长带走了。我就到处找亲戚朋友的孩子,让他们来学习。到了后来,慢慢就好起来了。主要原因有两个:一是担心耽误孩子们的学习;二是学生家长不理解为什么要让自己的孩子去学习木卡姆,还没有认识到木卡姆作为一种本民族的优秀文化正在面临着失传的境遇。

笔者:您当时办木卡姆班的经费是从哪里来的?

吐尔逊 · 司马义:当时没有经费,是我自己凑的资金。

笔者:木卡姆班的老师都有谁? 上课教授什么内容? 怎么上课的?

吐尔逊·司马义:当时老师就只有我一个人,我自己教。吐鲁番木卡姆的内容很多,我考虑后选择了潘吉尕木卡姆和恰尔尕木卡姆两套为主,因为容易一些,孩子们好学习。因为孩子们不会谱子,上课的时候我就把要教的歌词写在黑板上,我唱一句,孩子们唱一句。以前我学习的时候也是一句一句学会的,我的老师怎么唱,我就怎么唱。所以,在这个班里的教学,我也是按照以前我学习的形式为主,但也为孩子们准备了一些文字的资料。

由此可以看出,木卡姆小学从最初创立之起,就基本上沿袭着民间原生态口传心授的传承方式。

木卡姆班从开办起至今已经20余年了,先后共有6位木卡姆艺人教授学生们演唱、演奏木卡姆,分别是:吐尔逊·司马义、买买提·依布拉音、伍斯曼·哈木提、依明尼亚孜·阿不都热木、穆可热姆、阿巴斯·阿吾提。木卡姆班在这20余年中因为种种原因也中断过,随着2005年维吾尔木卡姆申报"人类口头和非物质文化遗产"的成功,木卡姆班除了得到政府部门的重视、支持,家长也都自觉自愿地让孩子们来学习木卡姆。

(2)教学过程实录

笔者来到鲁克沁镇的第二天,进入到课堂观摩了依明尼亚孜·阿不都热木和阿巴斯·阿吾提老师的一堂木卡姆课。观摩实录如下①:

授课时间:2013年11月26日,星期二,下午15:30~16:20

授课地点:木卡姆小学二楼活动教室

授课教师:阿×教师、×外聘教师(手鼓)

授课班级:木卡姆班

班级人数:维吾尔族学生共计42人

授课内容:吐鲁番木卡姆中《木夏吾莱克木卡姆》

授课教材:无统一教材,老师复印歌词

下午三点半,上课铃声响起,笔者同阿×教师和×外聘教师一起走进二楼活动教室。阿×教师将提前准备的复印好的歌词发给同学们。教室中间是空地,沿着三面墙摆了沙发,男、女生分开坐在沙发上,一共42人。这种布局有利于学生边唱边跳。歌曲选自"潘吉尕木卡姆·亚郎且克特",歌词内容如下:

---

① 观摩时间:2013年11月26日下午,观摩地点:木卡姆小学二楼活动教室,观摩对象:木卡姆班教师和学生。

守口如瓶，
切莫轻易吐露心中的隐秘，
头脑必须时刻清醒，
要善于识别假和真。
见钱财不要贪心，
纯净的良心别污染。
荣耀时须警惕，
骄横会带来终身悔恨。

授课过程分为：

第一步，讲解歌词。阿×教师先讲解歌词的含义，紧接着让同学们逐句朗诵，最终的要求是学生能够背诵出来。

第二步，教师范唱。×外聘教师打起手鼓，阿×教师先是完整地演唱了一遍。

第三步，学习新歌。先是分句教唱，老师唱一句，学生们学唱一句，逐句教授完毕。经过几遍之后，两句为一段教唱，不断地反复进行。经过反复练习之后，学生们大都能很快掌握老师教授的内容。

第四步，分组演唱，阿×教师分别让男生和女生组演唱一遍，指出不足之处，进行纠正。

第五步，全体合唱。阿×教师让全体学生一起演唱了几遍，直到同学们可以独立演唱，这堂课的教学内容就完成了。在整个教学过程中，×外聘教师的手鼓始终为学生的演唱进行伴奏，歌声不止，伴奏不止。

据了解，每节课只能学习一小段，到目前为止，没有将吐鲁番木卡姆中完整的一部教授完，而是从各个章中挑选了一些容易学、歌词具有教育意义和曲调欢乐的歌曲作为教学内容。在课余时间，老师会带学生跟随木卡姆艺术团演出、参加麦西莱普、婚礼等活动，在各种活动中进一步与艺人们接触，耳濡目染中聆听、学习并感受木卡姆，以达到“活态”传承的教学目的。

（3）木卡姆班的一般教学情况

授课时间：木卡姆小学中的音乐教学情况同普通学校相同，不同之处在于单独成立了一个木卡姆班。木卡姆班以前的授课时间是在每年的寒暑假中进行，为期 20 多天，采用一对多的教学方式。目前，木卡姆班有了相对固定的上课时间，定为每周二和周四 18:00～20:00。

授课教师:学校的音乐老师阿×教师担任任课教师,×外聘教师是民间艺人,会每周最少一次来学校参与到教学当中。阿×教师出生于木卡姆世家,他的父亲阿吾提·古力是自治区级木卡姆传承人,阿×教师是第13代传承人,受到家庭的影响,他熟练地掌握了5部十二木卡姆且正在学习吐鲁番木卡姆,其最擅长演奏的乐器是都它尔和手鼓。

教材选用:截止到2015年3月,木卡姆班还没有统一的教材,通常是老师提前复印或是抄写歌词,学生在课堂中学习。

学生来源:从木卡姆班创立起,都是由老师自己去挑选学生,目前是从木卡姆小学的一年级到五年级的学生中挑选。选择学生的标准是:首先是要学习成绩好的,学校担心学生因为学习木卡姆影响成绩而导致家长的不支持;其次是挑选唱歌声音条件好的;最后通过对学生平时学习和参加活动的表现、学生自己对木卡姆是否有兴趣以及学生是否具有一定的乐感、天赋等几个方面的考察,确定最终的入选名单。这种挑选的方式延续了民间挑选木卡姆传承人的形式,又兼具现代学校组织培训学习班的做法。在木卡姆班里,这种将民间传承和现代学校教育传承相结合的做法还有许多。

通过实际的观摩发现,木卡姆班在教学中没有采用其他辅助教学设备,这种老师教一句、学生唱一句的教学仍是传统的“口传心授”的方式。虽然从表面上看是纳入到了学校教育的体系,但其教学过程中依旧沿用的是传统民间口口相传的传承方式。

(4)木卡姆班传承木卡姆中存在的问题

木卡姆小学木卡姆班在传承新疆维吾尔木卡姆非物质文化遗产方面取得了一些成绩,但同时也存在一些问题和困难,主要表现在以下三个方面:第一,政府政策和经费问题。木卡姆小学在师资不足的情况下,若请民间艺人到学校授课,首先是不符合政策的规定,如民间艺人不具备教师资格证等问题;其次是民间艺人的薪金,由于学校没有该课的专项经费,长期以来都是从学校的其他经费中支付民间艺人的课时费,这种情况使得此项工作的开展有一定的困难。第二,师资问题。木卡姆小学目前仅有一位音乐教师,即阿巴斯·阿吾提老师,他所掌握的关于木卡姆的知识来源于家庭传承和民间聚会。该教师在新疆教育学院艺术分院学习的时候,学校里面并没有设置相应的课程。在其他三所学校的音乐教师进行访谈后得知,他们本身就不会吐鲁番木卡姆,在大学里也没有学习过,即便是所在学校要求开设吐

鲁番木卡姆课程或是以吐鲁番木卡姆为教学内容展开教学，他们也无法教授。由此可以看出，师资的匮乏和教师的能力不足是一个现实而突出的问题。第三，教学问题。木卡姆班在教学过程中存在的问题包括：一是学校未在音乐课中加入关于吐鲁番木卡姆的教学内容，也没有单独开设吐鲁番木卡姆的课程。二是教材问题。在教学过程当中，木卡姆班没有使用已经出版的吐鲁番木卡姆的有关书籍，教师也没有编写适宜于教学的校本教材。这种没有固定的教材，仅依靠任课教师已有的学习经验和记忆的做法，会造成各个教师所教授的版本与最早的版本有所差异，因此，制定一套合理、系统、规范与适合木卡姆班学习的校本教材是亟待开展的重要事项。三是在教学过程中缺乏相应的教学设施。木卡姆班在进行教学时仅依靠教师的教唱，学生完全是模仿学习，教室中没有配备相应的 VCD 播放器等多媒体设施，即使是音乐教师自备了有关吐鲁番木卡姆的音像资料，同学们在课堂上也无缘欣赏。

三、维吾尔木卡姆传承实态的调查结果分析

（一）维吾尔木卡姆传承问卷调查的结果分析

为了厘清不同被调查者对维吾尔木卡姆传承的认知情况与态度倾向，笔者对学生问卷和成人问卷分别进行统计和分析。在对学生问卷进行统计和分析时，笔者将 4 种不同类型的学生层次进行了区分，统计数据清晰地反映了每一类型学生的认知情况和看法。不同类型被调查者所回答的问题大部分相同，但也针对各类人群不同的情况，所设置的问题略有差异。即便是同一个问题，由于是不同的人作答，最终的答案也是“仁者见仁，智者见智”。另一方面也可以看出答案的整体趋势是否一致，所得出的结果能否相互印证。这或许可能衡量出一份问卷的优劣。最终的调查结果显示，各类型学生和成人对木卡姆的喜好程度、获知木卡姆的途径、对在学校教育中传承木卡姆等问题的回答具有高度的一致性。他们都认为维吾尔木卡姆在当代社会中有着重要的价值和意义，是传承维吾尔族文化的重要途径之一；多数被调查者愿意学习和了解维吾尔木卡姆，认为其具有促使自己或是孩子了解本民族的文化、增强民族认同感、开发智力、培养孩子间的合作精神、使孩子性格变得更加活泼外向等多方面的教育意义。

问卷调查结果还显示:维吾尔木卡姆原生态的师徒和家庭传统传承方式已经不再居于首位,传承的主要途径已经转变为现代传媒的传播方式。当前,新疆的学校音乐教育也没有起到其应有的传承民族文化的作用。被调查者认为,应该在学校音乐课中教授学生学习本民族的或是本土的音乐文化。如果将维吾尔木卡姆作为授课内容纳入到学校教育中,应选择木卡姆的精华部分,对其进行恰当创新,并慎重地选择教材,以学生的兴趣为导向。同时,被调查者在对开展维吾尔木卡姆教学的保证因素上一致认为,政府的支持、当地教育主管部门的态度、音乐教师的能力、相应的音乐教学设施、开展民族音乐教学所用的教材和学生的兴趣等因素,是顺利实施维吾尔木卡姆教学的关键。这些因素之间相互关联,缺一不可。言而总之,巩固家庭教育、加强社会教育、开展学校教育、恢复维吾尔木卡姆的传承场对于解决维吾尔木卡姆传承的断代情况有着重要的作用。

(二)维吾尔木卡姆传承田野调查的结果分析

数百年来,维吾尔木卡姆传承的原生态模式自成传统,自有一套传承渠道,而面临当前的社会环境,在原生态传统师徒传承和麦西热甫传承模式的基础上,又产生了新的传承模式,即维吾尔木卡姆传承中心传承和学校教育传承。通过田野调查,笔者基本掌握了维吾尔木卡姆的传承实态,即大致可以分为师徒传承、社会民俗传承、维吾尔木卡姆传承中心传承和学校教育传承等 4 种实态。本书将前三者统称为民间教育传承,后一种称为学校教育传承。调查发现,城市中师徒传承与社会民俗传承很少,其原因主要是由于社会文化的变迁,以及文化功能的转换,木卡姆已经失去了在城市中的生存场域,取而代之的是木卡姆传承中心传承和学校教育传承的形式。然而农村中师徒传承、社会民俗传承、学校教育传承的情况之所以相对城市都较好,这大致与农村相对于城市更具封闭性、受现代化影响稍少以及木卡姆传承人大都集中在农村有关。

笔者通过对维吾尔木卡姆在新疆学校教育中传承的情况进行全面的实地调查和分析后,发现近 20 年来,维吾尔木卡姆在学校教育中的实践也显露出其自身的弊端。虽然当今的维吾尔木卡姆学校教育传承方式是将民间原生态的口传心授的传承方式与课堂组织教学的传承方式相结合,促进了维吾尔木卡姆音乐文化的活态传承,也在一定程度上有效地改善了其存活

的原生态环境,但是学校中的木卡姆教学普遍存在着由技入道,轻理论、重技能的情况,大都重视木卡姆传唱技巧,却对木卡姆艺术的渊源、发展历史以及人文、环境生态等背景等缺乏较为深入的介绍。当前学校教育中培养学生的目标是具有一定的马克思主义基本理论素养,系统地掌握本专业方向所必修的基本理论、专业知识和实践技能,并具备音乐表演方面的能力,基本功扎实、知识面广、素质高、身心健康、全面发展且具有高水平演唱(演奏)技能的音乐表演专门人才;为各艺术表演团体、群众艺术馆、文化馆、企业文化、传媒公司等培养知识结构较为全面的实用型音乐表演人才,并没有将培养民间活态文化传承人作为其教学目标之一。学校教育中仅有的研究工作依然是对木卡姆的音乐特征、歌词特征和表演特征等音乐本体的层面,没有深入研究木卡姆背后的内容,由此造成的被培养的学生只能充当次于民间艺人的"学院派"木卡姆匠人。与此同时,口头文化传统受到现代社会的冲击和以文字和现代传媒为主获取知识的新途径的出现而逐渐弱化,致使当代的木卡姆艺人和音乐院校的木卡姆专业师生愈来愈依赖于文字化的文本,使得原本呈现出动态的唱词也逐渐趋于程式化,这在一定程度上消减了其即兴创作与表演的能力。老一辈的维吾尔木卡姆艺人随机应变的应对能力、即兴作诗填唱的能力、将音乐与文学融为一体的较高文化修养等素质都已经与现今一代的维吾尔木卡姆艺人无缘。任何民族的传统艺术要鲜活地延传,只有在它所适应的原人文生态环境下才能保持其永久而旺盛的生命力。维吾尔木卡姆著名的研究者周吉先生认为:"专业团体的表演与存活于民间底层的原生态木卡姆相比,毕竟犹如动物园里的人工饲养的老虎一样替代不了驰骋于崇山峻岭、辽阔原野的兽中之王。"①

基于维吾尔木卡姆传承现状,有这样几个方面需要重点关注:一是必须维持维吾尔木卡姆的原生态传承形式,因为维吾尔木卡姆本身就来自维吾尔民众的生活之中,只有将其植入其生存的土壤中,它才能枝繁叶茂地发展。二是与高度组织化的现代教育建立合作关系,使木卡姆成为新疆维吾尔族学生审美教育的一部分。维吾尔木卡姆纳入到学校教育中进行传承,不仅仅是将民族音乐资源整合到主流音乐教育之中,更是一个民族的音乐承载着该民族的民族精神、民族文化与民族性格等,印刻着该民族的发展历

---

① 周吉. 木卡姆[M]. 杭州:浙江人民出版社,2005:220.

史和民族智慧。三是培养全面的维吾尔木卡姆人才。高等艺术院校中培养的学生应是全面发展的、有创新意识的、既能演唱又能研究维吾尔木卡姆的人才。如果维吾尔木卡姆的传承还只是像前十几年那样只重技能、忽视理论是不可取的;只考虑保有原生态,不顾及现代教育理念也是不行的。这就要求新疆的高等艺术院校中培养出的将从事音乐教育的工作者,在应掌握维吾尔木卡姆演唱技巧的同时,还应具备丰富的音乐教育理论知识,熟知木卡姆的内容及相关文化,具备良好的和扎实的表演能力以及传承木卡姆的责任感与自觉性。只有这样,人类文化的多样性才能够得以保护和延续下去,维吾尔木卡姆才会有代代相传的接班人。四是亟待进行维吾尔木卡姆校本教材和地方教材的建设。维吾尔木卡姆教材的建设有益于其更好的传承和传播,应组织有关人员编写适宜于维吾尔族各层次学生所使用的教材,为维吾尔木卡姆引进学校音乐教育中奠定坚实的基础。五是新疆维吾尔族各级各类的学校应根据实地情况开展木卡姆的教学,让维吾尔族学生充分了解和掌握自己民族优秀的传统音乐文化。

教育是人类历史发展和文化记忆传承的重要方式,学校教育承担着传递和继承人类文化的主要功能。人类的文化大致可以分为人类智力的物化文化、对象化的物质文化与以文字、符号为载体的非物质文化三种类型。英国人类学家艾德华·泰勒在他的《原始文化》中提出文化的定义:“文化就其广泛的民族学意义来说,是包括全部的知识、信仰、艺术、道德、法律、习俗以及作为社会成员的人所掌握和接受的任何其他的才能和习惯的复合体。”[①]维吾尔木卡姆作为世界级非物质文化遗产,承载着维吾尔民族悠久的生命记忆和活态的文化基因库,代表着维吾尔族的智慧和精神。木卡姆对于维吾尔民众来说,是他们传承文化的一个重要途径,学生应有意识地去学习本民族的音乐文化,承担起民族音乐文化传承的重任。现有的学校教育的功能之一是传承文化,它无意识地区隔了族群文化传承的连续性,新疆艺术学院的音乐表演专业木卡姆演唱方向表演班和鲁克沁镇木卡姆小学的木卡姆班,是非物质文化遗产进入学校音乐教育范畴的初步尝试,为解决这种区隔迈开了第一步。

---

① 艾德华 泰勒.原始文化[M].连树声,译.上海:上海文艺出版社,1992:1.

第四章 维吾尔木卡姆教育传承的必要性与可行性

维吾尔木卡姆承载着维吾尔族的古老文化,在千百年来的延传中由前辈将文化和经验传承给后辈,这一文化传承过程也是教育形式之一,既对后辈个体和社会的发展起着重要的作用,又发挥着强大的教育功能。然而,随着全球经济一体化与信息化时代的到来,维吾尔木卡姆原有的文化生态环境受到剧烈的冲击而发生巨大的改变,使其固有的民间教育传承形式逐渐失去生存的空间,面临着传承场域的缺失和传承人断代等危机。现代学校教育是将零散的和不连续的教育活动有序地组织起来,从而形成有目的、有计划、有组织的传递文化的一个完整的教育体系。为了解决维吾尔木卡姆现代传承的困境,需要对其纳入现代学校教育的必要性与可行性进行论证和分析。

一、维吾尔木卡姆教育传承的必要性分析

当今,中国各族人民均享有宪法所规定的民族文化权利,政府鼓励和支持各民族保护、弘扬本民族优秀的传统文化,以维护我国多元、健康、可持续发展的文化生态环境。但在全球化的背景之下,民族文化往往处于一个全球开放的空间,其赖以生存的文化生态发生了剧变,受到了前所未有的冲击。这是任何一个开放的国家或地区都难以避免的,由此也带来了民族文化保护和发展的新形式与新情况相适应的问题。维吾尔木卡姆也不例外,在这种社会变迁的大环境中,虽然其保护与传承面临着危机,但同时也迎来了新的发展机遇,所以将其纳入学校教育迫在眉睫。这一举措对于民族传统文化的传承、非物质文化遗产的多样性保护是十分必要的。

(一)维吾尔木卡姆遭遇的生态危机

20 世纪 90 年代以来,全球经济一体化在改变着各民族原有生产方式和社会关系的同时,也导致了民族传统文化的危机,这已成为国际社会的共识。维吾尔木卡姆身处当代社会文化变迁的大背景中,在多元文化借助于现代传媒的剧烈冲击下,文化生态发生了巨大的改变,其传承方式开始失去其原有的生态基础,处在断层的边缘。具体表现在:第一,文化生态环境的变迁使维吾尔木卡姆赖以生存的文化土壤发生巨变。维吾尔木卡姆原生态的集体传承场随着现代文化传播方式的多样化而发生了变化,其生存空间愈来愈狭小。第二,在多元文化借助于现代传媒的剧烈冲击下,民众的审美观念和审美情趣发生变化,对维吾尔木卡姆的认同感开始出现逐步淡化的趋势。以维吾尔族传统的婚礼麦西热甫场合为例:婚礼麦西热甫中参加者多数为年长者时,维吾尔木卡姆则能够按照一定的顺序完整地被表演;若参加者多数为青年人时,通常情况下,维吾尔木卡姆的散序部分在整个婚礼中几乎不被演奏或演唱,而热闹欢腾的歌舞曲部分也仅寥寥数次、象征性地被表演,取而代之的是流行歌曲和各种电子乐器,这种境况直接影响到木卡姆传承人的数量和技艺水平。当原生态的维吾尔木卡姆不再被本民族民众所认同时,欣赏、学习木卡姆的人数会越来越少。现有的维吾尔木卡姆传承人原有的口传心授的学习和传承途径受到以文字为主获取知识途径的冲击,绝大多数的新生代传承人在学习木卡姆时依赖于文字文本,这将直接导致木卡姆中的歌词趋于稳固化的状态,与民间文学之间的动态关系也逐渐弱化,即兴性亦被消减,即兴创造面临着缺失,使得木卡姆传承人在继承传统和个人创造之间的这种最佳模式被打破。第三,维吾尔族传统文化原本出自于自身社会发展与人们的需求,而在当代全球化的背景下,经济快速发展,维吾尔木卡姆可能有了商品化的特性,甚至与原有的民族生活失去联系,其中一部分学习者的学习目的由单纯的喜好转为提高经济收入。物质生活水平的提高是人类的共同需求,对此虽不应持批评的态度,但不求完整和深入地学习木卡姆而是以满足演出为需要时,木卡姆的当代传承必然面临着危机。维吾尔木卡姆作为文化商品,固然为当地维吾尔族人带来了一定的经济利益,也可宣传民族的优秀文化成果,增进民族间彼此的了解,但不能因商品化而使“文化”变味,因为商品化而表现出的急功近利在一定程

度上会对民族文化资源造成极大的甚至是致命性的破坏。

（二）维吾尔木卡姆面临的发展机遇

应该承认，社会变迁是人类社会发展之必然，社会变迁也引起了文化的变迁，而文化变迁是人类社会中文化发展、演化、变异的一般规律。在当前现代化和全球一体化的背景下，社会的变化对维吾尔族传统文化产生了巨大的冲击力，打破了其文化系统的稳定性。维吾尔族传统的文化系统面对当代社会的急剧变迁的大环境而面临两种抉择：要么接纳新的因素进行改革和创新以适应现代生活，要么就在与当代社会相悖的境遇中逐步失去其所特有的各种功能，继而走向衰微。而从维吾尔族发展的历史看，“文化变迁的变奏曲一直伴随着维吾尔族文化的历史形成与构建过程，变异与重建一直是维吾尔族传统文化发展、循环的重要特征。正如开放性与多样性是维吾尔族传统文化的特征一样，变异性也是其最基本的特征之一”①，而维吾尔木卡姆同样也一直具有“与时俱进”的能力。所以，在认识到维吾尔木卡姆传承所面临的危机的同时，也应看到当代社会变迁所带来的积极的方面。

（1）以《世界文化多样性宣言》为标志，多元文化共存发展的观念得到普遍认同。在新疆，多元文化观深入人心，从政府到民间，从政府文化官员、专业演员到民间艺人和学习者的各层次群体，都已形成保护传统文化的意识，这为维吾尔木卡姆的传承与发展奠定了良好的意识基础。

（2）2005 年 11 月 25 日，联合国教科文组织将“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”列为世界第三批“人类口头和非物质文化遗产名录”。这次申请“非遗”的成功，增加了新疆维吾尔人对本民族、本地域传统文化的自信与认同，极大地鼓舞了新疆维吾尔族民众的热情，在全社会掀起了维吾尔木卡姆学习、研究的热潮。同时，这也引起了政府的充分重视，政府也制定了相应的措施，有力地推动了维吾尔木卡姆的保护、传承与发展。

（3）现代科技、传媒（电视、广播、网络）等手段对文化传播具有强大影响力。笔者在实地调查时看到，部分群众将维吾尔木卡姆片段制成 MP3 格式，作为手机铃声传播，且具有较大的覆盖面。通过这一点可看出，现代科技、传媒手段是当代文化传播的重要途径，具有传统途径不可比拟的优势和

---

① 艾娣雅 买买提. 一位人类学者视野中的麦西莱甫[M]. 北京：民族出版社，2006：45.

影响力,如加以正确引导,将为维吾尔木卡姆的传播提供有效的渠道。

(4)经济全球化和国家西部大开发政策的实施,推动了新疆经济的快速发展,使当地民众物质生活水平迅速提高,同时也促使民众对文化需求增加。在对本民族、本地域传统文化的自信与认同的基础上,文化需求的增加将有助于受众群的扩大和培养。

(5)社会变迁引起的多元文化的碰撞和交流给新疆维吾尔木卡姆带来了新的交流平台,使其有了借鉴、吸收其他优秀文化成果的条件,为其自身的发展注入新的活力。

对于维吾尔木卡姆的传承而言,当代社会文化变迁可谓是一把"双刃剑":在带来危机与挑战的同时,也带来了新的发展机遇和条件。只有科学认识传统文化的意义,充分利用社会变迁中的有利因素,借助当代学校教育的强大传承优势,在保持本民族、本地域固有文化特征的前提下,有选择地、创造性地传承,才能将维吾尔木卡姆艺术引向良性发展的道路。

二、维吾尔木卡姆教育传承的功能性分析

教育学中,教育功能[①]也称"教育职能"或"教育作用",即教育的有效作用。教育功能表现在促进社会发展和人的发展两个方面,这两个方面相互联系、相互影响。维吾尔木卡姆在原生态的师徒制和社会民俗生活中的传承和在现代传承模式中发挥着其所特有的教育作用。木卡姆在传承过程中潜移默化地对人进行塑造、传授社会规范、教授人生仪礼等等,对维吾尔人的发展和维吾尔社会的发展起着重要的影响。

(一)维吾尔木卡姆对人的智力因素的影响

维吾尔木卡姆在历代的传承和当代的传播对维吾尔民众的方方面面都产生了影响,对人的智力方面的影响是很明显的。"智力"一词属于心理学范畴,也被称为智能或是智慧,其定义也众说纷纭、多种多样。国内外学者对智力的定义比较典型的是:"智力是一种先天素质,特别是脑神经活动的

① 教育评价辞典编委会.教育评价辞典[M].北京:北京师范大学出版社,1998:22

结果;智力是一种偏重于认知方面的能力";[①]"智力是个体学习的能力,智力是智力测验所测的能力,智力是解决问题和语言的能力"。[②] 台湾张春兴教授认为:"智力是一种综合性心理能力,此种综合性的心理能力系以个体所具遗传条件为基础,在其对生活环境适应时由其在运用经验、学习与支配知识以及肆应变局思维解决问题的行为中表现之。"[③]智力有以下特点:具有认识能力的特点,智力的发展和活动必须要依靠一定的科学知识来实现,智力具有稳定性和差异性。智力是观察力、注意力、记忆力、想象力、思维力和人的职业能力、技术能力等要素构成的综合体。根据智力的特点,发展智力的重要途径是教学。维吾尔木卡姆正是在各种教学途径中对维吾尔民众的注意力、记忆力、想象力等智力要素产生影响。

1. 注意力

注意是指"心理活动对一定对象的指向和集中。指向性和集中性是注意的基本特性,所谓指向性是指在某一瞬间,人们的心理活动有选择地朝向一定的对象;所谓集中性是指心理活动停留在一定对象上的强度或紧张度"。[④] 维吾尔木卡姆各种传承过程中,木卡姆艺术的内容和表现形式对维吾尔民众的注意力产生了很重要的影响。在维吾尔人的婚嫁等社会生活民俗中所举办的各种麦西热甫聚会,或是在班社的活动中,人们之间的交往、活动过程中,每个个体的注意力都存在其中。所有的个体的言行举止都必须符合规定,比如在阔克麦西热甫聚会中,参与者按照长幼尊卑的次序入座,主人是最先进入场地中间开始跳舞,随后,主人开始邀请来参加的客人共舞,如若有违反规定者,会按照一定的方式对其进行惩罚。所以,每个参与者个体都会注意自己的言行举止,以符合传统的维吾尔文化道德伦理和价值观。这种在活动过程中赋予独立个体的交往和相处的原则,恰恰正是注意的指向性特征的体现。

---

① 叶奕乾,何存道,梁宁建. 普遍心理学[M]. 修订第 2 版. 上海:华东师范大学出版社,2004:424.

② 叶奕乾,何存道,梁宁建. 普遍心理学[M]. 修订第 2 版. 上海:华东师范大学出版社,2004:425.

③ 张春兴. 教育心理学:三化取向的理论与实践[M]. 杭州. 浙江教育出版社,1998:338.

④ 阿不都秀库尔 穆罕默德伊明. 论维吾尔古典音乐:《十二木卡姆》[M]. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1985:101.

2. 记忆力

记忆力是人对经历过的、感知过的、思考过的、体验过的事物或经验的反映,保留在人脑中并能重现出来。在人们的日常生活中,凡是见过、想过、学过、做过的事情和体验过的各种情感和情绪,都会保存在人脑中,继而形成人们丰富的经验,在未来的生活中回忆出来,或是当类似的事情再度出现时能够辨认。记忆的过程通常包含有 4 个环节:识记、保持、再认和回忆。每个人的记忆能力存在着差异,有的人记忆力好,有的人记忆力差,这在一定程度上影响个人整体能力。根据记忆的目的性可分为有意记忆和无意记忆,根据记忆的内容和表征方式可分为听觉记忆、形象记忆、语义记忆、情节记忆、动觉记忆。不同的活动过程能够发展人不同的记忆力,维吾尔木卡姆是集歌、舞、乐于一体的综合性艺术,在进入到近现代以来因没有对木卡姆形成文本的记载,所以木卡姆的传承完全依靠口传心授的模式,木卡姆传承对人的各方面记忆力的发展起到了重要的作用。

笔者在田野调查时详细了解了维吾尔木卡姆传承人记忆木卡姆内容的基本情况,国家级传承人和被称为木卡姆其的艺人最突出的特点是具有超凡的记忆力,他们大脑就像是一个大型的曲库,能够记住完整的全套的木卡姆(几百首歌曲),能够持续演唱(演奏)20 多个小时。前文已经述及了木卡姆曲目的详细情况,在此不再赘述。由此,维吾尔民众最为尊重掌握全部木卡姆的艺人,被公认为是最有学问、最有能力、最有智慧的人。当今,不管是原生态还是现代的传承方式,始终承袭着“口传心授”这一传统方式,教师一句句的教,学生通过听觉记忆一句句的模仿,训练了他们以听觉记忆为主导的记忆能力,这种能力随着年龄的增长和训练时间的延长会不断发展。例如,一首简单的木卡姆歌曲,幼儿园的孩子可能需要 6 节课才能够掌握,小学生学习可能要 3 节课,在大学中一节课就能完全掌握。这种情况产生的原因之一就是年龄长的学生在较长时间的听觉记忆训练中记忆力得到了提高,加之掌握了更多的记忆策略,因而记忆起来更有一种事半功倍效果。

维吾尔木卡姆是综合性的艺术,是少有的将听觉形象和视觉形象相统一的音乐表演形式,木卡姆表演中的演唱依赖的是听觉记忆力,木卡姆演奏和木卡姆舞蹈更是将形象记忆、情节记忆、动觉记忆融为一体。当木卡姆艺人在木卡姆歌曲的伴奏下翩翩起舞时,眼神及手势等形体动作要与音乐内容协调一致。中国戏曲演员在这方面总结出了一系列很好的经验,值得我

们借鉴。所谓"一身之戏在于脸，一脸之戏在于眼，一眼之戏在于心"，把脸、眼、心连结起来，每个眼神、每个手势动作，都是匠心独运、精心设计，不是孤立的、无目的的。古人云："歌为心心声。"意指表演者要全身心地投入情感，专注地表演。眼神及手势动作、面部表情成为艺术表现的一个组成部分。苏轼云："传神之难在目。"欧阳予倩云："……眼睛所到的地方，全身的每一个细胞都要跟着。"可见眼睛这一"心灵之窗"在表演中有着极其重要的传神作用。匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹说："面部表情和手势比之语言文字更是内在冲动的直接的反应。"黑格尔的评价则更加全面深刻："能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作，人的最深刻方面只有通过动作才见诸现实。"人们在学习维吾尔木卡姆的过程中，除了掌握歌唱和演奏之外，还得牢牢记住木卡姆艺人的舞蹈动作，肢体形象的展示，舞步、手势、眼神、表情等，在这一综合性的模仿学习过程中，训练了人们除听觉记忆之外的形象记忆、情节记忆和动觉记忆等综合性的记忆能力。总而言之，维吾尔木卡姆口传心授和行为示范的传承方式，对维吾尔的记忆力培养有着不可估量的作用，在当代的学校艺术教育中仍然可以借鉴。

3. 想象力与创造性思维

想象是一种特殊的思维形式，是人脑对已储存的表象进行加工改造从而创造出新形象的心理过程。思维是人认识世界的高级形式，是"人脑对客观事物的间接的概括的反映，它是以感觉、知觉和表象为基础的一种高级的认识过程，它所反映的是客观事物的共同的本质的特征和内在联系"。[①] 想象与思维都属于高级的认知过程，有着密切的联系，它们都产生于问题的情景之中，由个体的需要所推进，并预见未来。想象和思维能力的发展是智力发展的核心内容，而缺乏想象力的人的思维会显得机械，表现得更加偏执，在分析和解决问题的能力方面会有所欠缺。例如，"爱因斯坦几乎每天都要拉他心爱的小提琴，在他紧张思索光量子假说和广义相对论的日子里，每当他遇到了困难，他就放下笔，拿起琴弓；那优美、和谐、充满了想象力的旋律，有助于他对物理学的深思，引导他在数学王国中作自由、创造性的想象，对他的科学创新和思想闪光，音乐往往起到了催化作用。在古典音乐的气氛中，人类精神最美丽的花朵之一，理论物理学的思路，如处于春日阳光和雨

① 柳友荣. 新编心理学[M]. 合肥：安徽大学出版社，2000：41.

露之中。"[1]这表明,人只有在具有充分的想象力的时候,才会有创造性的思维,才能在不断地变化当中创造出新的、独有的、具有意义的思维成果。

维吾尔木卡姆是维吾尔族人祖祖辈辈在适应自然、改变环境、繁衍后代的漫长历史中历代作曲家根据现实生活中的体验,通过比拟、想象、艺术化加工最终表现出来;经过不断地改编、传承和传播下来的凝聚着集体智慧的思维成果;是间接地概括和反映了维吾尔族人们认识客观事物的产物。维吾尔木卡姆的想象力和创造性的思维力不仅仅体现在作曲家身上,还表现在欣赏者的能力方面。比如维吾尔木卡姆中的鸡舞和马舞,创作者在生活实践中将见到的事物通过自己的想象而创造出来,欣赏者也必须具备充分地想象、联想能力才能充分地理解舞蹈的含义。所以,就维吾尔木卡姆的创作而言,创作者最重要的就是具备想象力,在感知中需要想象,在创作中需要想象;就欣赏者的审美心理而言,想象仍然是重要的要素之一。笔者在先后数次进行田野调查后,对一个木卡姆老艺人的先后两次演唱的木卡姆的曲调和歌词进行对比后发现,两次所演唱的唱词和曲调有一些小的变化,老艺人说每次唱的都不一样,会根据环境或是场合甚至心情的不同而有所差异。这表明,对于木卡姆艺人来说,每次的表演都是一次创新,都是其创造性思维的结果。

现代社会急需创新型人才,然而这种人才的培养必须摒弃旧有的教学理念和应试型教育模式,转向以激发丰富的想象力和创新思维力的素质教育模式。因此,强烈支持在将美学和艺术教育纳入学校课程的同时,提高它在学校教育的一席之地,因为很明显的是,透过艺术、音乐和戏剧经验,学生们一起合作工作、学习,表现自己,进行想象、创意的思考和作决定这一过程更容易激发学生的想象力和创造性思维。维吾尔木卡姆音乐课教学内容进入到学校教育中,不仅能够激发学生的想象力,还能够活跃其思维,唤起学生的创造性灵感,为学生未来的创造性实践活动奠定坚实的基础。

综上所述,维吾尔木卡姆在传承过程中对维吾尔民众的注意力、记忆力、想象力与创新性思维有重要的影响,除此之外还对观察力、技术力等诸多智力因素产生影响,所以在未来的研究中亟须继续探究和挖掘。

---

① 赵鑫珊.艺术、科学、哲学断想[M].台北:丹青图书有限公司,1987:68.

(二)维吾尔木卡姆对人的全面发展的影响

1. 道德品质的养成

古今中外,国内外学者不约而同地认为音乐对人具有道德教育的功能。中国文化传统中,历来主张通过音乐教育达到“和人心、厚风俗”的教育目的。我国的儒家教育思想以道德为主,其代表人物孔子更是主张“礼乐化民”。孔子曰:“教民亲爱莫善于孝,教民理顺莫善于悌;移风易俗莫善于乐,安上治民莫善于礼。”从这段话就看出,孔子主张在品德教育中除了孝之外,就是礼乐化民成俗、潜移默化、寓教于乐,使人民的道德品质在音乐的陶冶下形成高尚的人格。近代的政治家梁启超曾说:“盖欲改造国民的品质,则诗歌、音乐为精神教育之一要科。”他认为音乐对人的品德方面的教育有着重大的作用。不仅中国教育思想中肯定了音乐在道德教育中的重要作用,西方教育家也很重视音乐在涵养人的德行上所不可或缺的影响。例如,柏拉图(Plato)主张通过体育来锻炼身体,通过音乐来陶冶人的性情;亚里士多德(Aristotle)认为音乐能够涵养人高尚的德行;美国的哲学家兼文学家劳伦斯(D·H·Lawrence)明确指出艺术的最主要功用为道德。不是美的,不是装饰的,不是消遣娱乐,而是道德。维吾尔木卡姆作为艺术大家庭中的一员,它的功能之一也是对人的道德品格的养成。艺术是如何影响道德的呢?笔者认为,歌诗、音乐和舞蹈可以说是表达人的情感最直接的艺术形式,同时也是最能深入到人的心里并感化人的艺术,正是因为它们具有这种特性,因而就能够通过听觉和视觉而不需要任何媒介和人们的心灵直接接触,从而感化人们,在不知不觉、潜移默化中完成塑造人们高尚人格的培养。

笔者在田野调查时发现,维吾尔木卡姆被维吾尔人誉为百科全书,其成百上千首的歌曲内容包罗万象,囊括了对民族历史源流发展的历史歌曲,对真主安拉由衷歌颂的宗教歌曲,对纯真爱情热切赞美的爱情歌曲,对生产生活劳作描述的劳动歌曲,对人生困苦和生活艰虞哀叹的抒情歌曲,另外还有大量的生活民俗中的礼仪歌曲等等,歌词内容既有劝人行善、对美德和良好道德的极力褒扬,也有对鼓励人们追求美好生活的正面劝导等。维吾尔人通过木卡姆在了解了本民族的历史、风俗等的同时也完成了对人们的“礼乐教化”,从而在潜移默化中培养了维吾尔人良好的道德品格和日常生活中的行为。在维吾尔木卡姆表演时,通常是众人参与其中,乐队伴奏人数最少的

有3人,演唱者人数不一。每次木卡姆表演时都由最年长者或是掌握最全曲目的木卡姆艺人领唱,同时肩负着定调的作用,而定调的高低会影响到集体演唱的效果和是否成功。一次,笔者在聆听艾赛提木卡姆艺人演唱后,艾赛提说起音的调定低了,所以没有唱好,气氛也没有起来。木卡姆演唱的艺人们大都音色嘹亮,高亮的音色与伴奏之间协调地配合,加上木卡姆舞者优美的舞姿,使得维吾尔木卡姆整体和谐一致,构成了一个完美的整体。在这一过程中,木卡姆艺人之间必须得在速度、音调、节奏上保持一致,否则就无法达到整齐划一、完美地表演木卡姆,与此同时,每个艺人在演唱或是演奏的同时还要听准其他艺人表演的内容;此外,还要学习控制自己演唱(演奏)时音量的强弱,控制乐曲的节奏、速度,与他人默契配合、相互协调,只有这样才能听到整齐的完整的合作效果。正是由于木卡姆这种综合的表演形式,使得艺人的自我控制能力得到训练、应变能力得到培养、互相协作能力得到培育、艺人之间产生音乐情感上的交流与沟通;每个艺人在这相互配合的过程中团队精神不断提高、集体主义的合作意识增强,这也正是音乐教育的核心所在。维吾尔民众在参与麦西热甫时,入场和座位的顺序都是按照先长后幼的顺序,这一礼节在潜移默化中对维吾尔民众进行了尊老爱幼等美德的教育。维吾尔木卡姆歌曲中唱词内容非常广泛,有教导人们尽孝道的歌曲,有教导人们如何遵照礼仪规范自己言行的歌曲,还有数量最多的爱情歌曲,教导人们要对爱情忠贞不渝等等。这些歌曲在现实生活中无形地起着对人们进行道德宣讲的教育功能,使其在欣赏和学习木卡姆的过程中,自然而然地被教化。总而言之,维吾尔木卡姆相伴相随于维吾尔人日常生活的方方面面,是维吾尔人的“精神食粮”,也是进行道德教育的重要教育手段。

2. 审美教育

审美教育是为培养人感受美、鉴赏美和创造美的教育。我国自古就认为音乐对人具有很重要的作用,春秋末期的大教育家孔子说“兴于诗、立于礼、成于乐”,认为人必须学习“礼、乐、射、御、书、数”这六艺,而我国古代的“乐”的含义不同于现代,古代的“乐”的含义广泛,包括音乐、舞蹈、诗歌;现代的“乐”的含义则较为狭窄,仅指“音乐”。由此可以看出,早在春秋时期,古人就认为全面的人在有了其他方面修养的基础上,再加上音乐的修养,才能被视为完全的人,可见乐的地位是相当高的。到了近现代,更是有诸多学

者认为音乐是实施美育的有力手段，对培养人的审美情操有着重要的作用。著名教育家蔡元培主张“以美育代宗教”，认为“美感教育则为达到实体世界的手段”。国外诸多国家也很重视音乐对人的影响，古希腊的斯巴达把音乐做为一种教育的工具，通过教授儿童学唱赞美诗和军歌来鼓舞儿童的勇气和培养儿童的纪律。雅典教育更重视美育和艺术教育，目的是使德育、智育、体育密切配合在一起。柏拉图的教育理念是：“很难找出一种从长期的经验中所发现的更好的东西，那就是用体育锻炼身体，用音乐陶冶心灵。”中世纪欧洲，文化和教育所开设的课程有“文法、修辞、辩证法（逻辑）、算术、几何、天文和音乐”。马克思和恩格斯的共产主义教育将德育、智育、体育和美育统一到人的教育之中。由此可见，音乐在相当长的时间都拥有着不可取代的重要教育地位。

维吾尔族的审美教育根植于现实的生活和环境之中。维吾尔木卡姆是一个充分展示维吾尔传统文化之美的动态的时间艺术，是现代生活中少有的将“音乐、舞蹈、歌诗”融为一体的艺术形式。维吾尔木卡姆的著名研究者阿布都秀库尔·穆罕默德伊明言：“木卡姆不是维吾尔民间纯粹的音乐文化，而是音乐、歌曲、舞蹈、诗歌、哲学、人生观、戏剧、节日游玩习俗、乐器文化、雕塑、绘画等民俗现象以民俗实体形式产生并发展的一套审美文化。”[①] 对于美育这个词的定义和用法一直存在着分歧，但关于视觉艺术方面拉尼耶（Lanier）诠释得最为清楚和直接，他认为：“在讨论了物体和观察者之间的关系后，按照它们各自的功能顺序组织起来：观察或是聆听、欣赏，然后是理解。[②] 拉尼耶认为并没有必要按照时间顺序进行，观察者在观察和反应的过程中也不需要总是被孤立起来。”他认为审美教育的客体是从审美角度观察和思考的物体，人是观察者，是指导环境的主体。维吾尔木卡姆的价值也就在于人们通过它获得了审美享受，现从以下几个方面进行阐释。首先，创作与欣赏审美主体的一致。维吾尔木卡姆一直存在于维吾尔人生活之中，保存了从古至今文化一脉相承的性质，并且没有分化出来持续地发展。创作

---

① 阿不都秀库尔 穆罕默德伊明. 关于维吾尔木卡姆的源和流[C]//新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会. 论维吾尔十二木卡姆. 乌鲁木齐：新疆人民出版社，1992：110.

② Lanier V 1983 The Visual Arts and the child. Teachers College Press , New York，转引自 T 胡森，T N 波斯尔斯韦特. 教育大百科全书：第七卷[M]. 重庆：西南师范大学出版社，2006：228.

木卡姆的主体是民众本身,欣赏主体也是民众本身,从而形成了创作与欣赏审美主体的一致性。其次,现场的审美方式。维吾尔木卡姆属于表演艺术活动,其生产方式与作曲家的生产方式不一样,作家的创作不能够直接展示在人们的面前,人们所获得的审美体验必须得二度创作或经过表演者的表演来实现,而木卡姆的审美体验是在其表演现场实现的。现场的情景随木卡姆表演的结束而不复存在,审美体验也随之结束。由于表演艺术不具备复制的特点,所以每次表演只能保存在人脑的记忆中,即现场的审美体验具有一次性之特点。再次,重复的审美体验。木卡姆艺人在一生当中会经历无数次的木卡姆表演,参与者也观看过很多次,但他们仍然愿意重返木卡姆的表演现场,享受对已知内容再发现的乐趣,享受发现新的表演成分的乐趣,享受着外人所不具备的亲身体悟。从这里可以看出,维吾尔木卡姆的审美体验是不断重复的,不是全新的,木卡姆的审美体验对于维吾尔民众来说不是重在视听觉的刺激,而在于对自己民族历史文化口头传统的记忆。最后,在欣赏维吾尔木卡姆的过程中,聆听者必然存在着“期待视界”,当理解一开始,理解者的视界就进入了他要理解的那个视界。聆听者在进入表演场域之前,就已形成具有某种心理定式的接受趋向,当这种趋向一旦与具体表演相碰撞,触发了他曾经经历过的,唤醒了他内心深处无意识的民族记忆,于是就形成了审美的“期待视界”。维吾尔木卡姆在新疆这一特定的范围内流传,为维吾尔族本民众所享用,其表演活动就潜移默化地渗入了强烈的地方意识和认同感。

维吾尔木卡姆的审美教育功能体现在多方面,唱词的内容与音乐形式和舞蹈三者的有机结合,造就了木卡姆的整体美感。唱词的内容既有哲人先知的教诲,又有古典文人的诗作,还有民间歌谣,在娱乐的同时具有道德教化的作用,通过艺术的形式教导人们扬善除恶,鼓励人们积极向上。音乐形式的美表现在其织体、调式、旋律、节奏、节拍等方面,维吾尔木卡姆结构为大型套曲,结构庞大,织体丰富,给人的听觉带来极大的享受。木卡姆舞蹈多种多样,鸡舞、盘子舞、车轮舞、马舞等等,给人们带来不同的视觉享受。舞蹈的风格随着节奏的或急或缓呈现出多样化,曲调优美抒情,舞蹈动作端庄稳健。除此之外,富有民族特色的维吾尔服饰也会增加人们的审美感悟力。总之,维吾尔木卡姆在一种自然的状态中使人产生深切的美感,起到审美教育的功能。

3. 民族认同与民族凝聚

“认同”(identity)最初来自于拉丁语“idem”一词,后转变为英语,表示事情本身或是某些事物的相同性或一致性。民族认同的定义多种多样,有的学者认为“民族认同是复杂的,它除了包括个体对群体的归属感,还包括个人对自己所属群体的积极评价,以及个体对群体活动的卷入情况等”;[①]还有的认为“民族认同是指个体对本民族的信念、态度以及对其民族身份的承认”。[②] 每个学者的关注点和个人知识结构不同,在对民族认同的界定上也必然不同,笔者认为,民族认同是“民族成员在民族互动和民族交往的过程中,基于对自己民族身份的反观和思考而形成的对本民族和他民族的态度、信念、归属感和行为卷入,以及其对民族文化、民族语言和民族历史等的认同”[③]。民族认同是每个民族为显示该民族的独特性和存在性,通过“使用一些文化符号与价值观的特点,就足以在一个族群与其他群体之间划出一条社会边界,并在自己和他人眼中体现出彼此的不同之处”[④],具有“象征性意义”[⑤]。每个人民族认同意识的强与弱直接影响到民族的民族自觉、民族的凝聚力和向心力,他们之间呈正比关系。

音乐具有锻铸民族思想、塑造民族个性、强化民族认同、增强民族凝聚力的作用,应是最能引起民族自觉之心的艺术。音乐除了具有“怡情遣性、悦耳愉心”的娱乐作用之外,还在于将本民族的根本精神表现出来,引导本族民众的思想积极向上。每种民族音乐形式的背后都有着其民族文化的烙印,本族民众在聆听时激发起人们回顾和设身处地的联想,从而唤起他们的民族情感、民族观念和民族精神等,对本族外的陌生人起不到很大的作用。

维吾尔人从出生到死亡一生都伴随着歌声,会说话的时候就会唱歌,会走路的时候就会跳舞。维吾尔木卡姆是维吾尔音乐的集大成者,被誉为“维

---

① Phinney J S. Ethnic identity in adolescents and adults[J]. Readings in Ethnic Psychology, 1998: 73 - 99.

② Mc Cowan C J, Alston R J. Racial identity, African self - consciousness, and career decision making in African American college women[J]. Journal of Multicultural Counseling and Development, 1998, 26(1): 28.

③ 万明钢. 多元文化视野:价值观与民族认同研究[M],北京:民族出版社,2006:4.

④ Roosens E E. Creating ethnicity: The process of ethnogenesis[M]. Sage Publications, Inc, 1989.

⑤ 马戎. 民族社会学:社会学的族群关系研究[M],北京:北京大学出版社,2004:99.

吾尔音乐之母”，很多人只要听到木卡姆响起，就不由自主地手舞足蹈。而木卡姆世代的延传都是在各种各样的聚会中进行，或者家庭聚会，或者在麦西热甫，或在白孜麦当中进行。正是因为它的这一特色，显示出更强于其他艺术对人们所具有的凝聚力。维吾尔族全民信仰伊斯兰教，因此在当地清真寺举行宗教仪式活动时，全部人们都集中到一起演唱木卡姆，人们用木卡姆音乐赞美真主安拉并祈福。在麦西热甫和白孜麦聚会中，互相问候和祝福，增进了彼此间的亲切感，为人们之间的沟通和交流提供了一个场合。当人们完全陶醉在木卡姆音乐中，甚至人们之间的一些纠纷和不满也在这一过程中被消解。木卡姆在传统的师徒传承中，严格地遵守着仪礼规范，长幼有序，上下一体。

由此可见，维吾尔木卡姆的表演活动是全族人均参与其中活动，正如孟子所云：独乐乐不如与人乐乐，与少乐乐不如与众乐乐。艺术因人类的存在而存在，艺术打破了人与人的界限，不能排斥他人独自占有，使个人与他人融合到一起，个人要与他人共同娱乐和欣赏并传达彼此的情感，在这一过程中才能产生感情的交流与共鸣。所以，艺术具有融合大众以增强民族凝聚力的功能。维吾尔木卡姆作为维吾尔族文化的重要组成部分，显示出其特有的民族特征，其歌曲中的唱词作为承载和传递信息的文化符号，具有重要的象征性意义，维吾尔民众正是在一代代木卡姆的传唱中，传承着维吾尔文化，对他们的记忆力、注意力、想象力和创造性思维的发展均起着影响，对民族情感、民族意识、民族性格等方面也得到了培养，同时也强化了他们对本民族的认同，这种认同促使该族民众对他族的排斥，继而产生了民族的向心力和民族凝聚力。

（三）维吾尔木卡姆对人的知识获得的影响

维吾尔木卡姆的唱词蕴含着丰富的文化知识，内容十分丰富，其体系非常完整，可称为维吾尔民族的知识大百科，其内容包括：历史歌曲、历史诗篇、宗教歌曲、劳动歌曲、礼仪歌曲、生活歌曲、商务歌曲、民歌小调、诙谐歌曲等。通过维吾尔木卡姆可以了解到其所富含的民族历史、宗教信仰、情感表达、恋爱婚姻、生产生活和伦理道德等知识。民族音乐学者周吉说：“汉族的历史是写在纸上的，维吾尔族的历史是唱在歌里的。”凡是维吾尔人生活中之所以都会在木卡姆中演唱，木卡姆曲目众多，通过对哈密木卡姆 273 首歌曲进行反复研究后，将歌曲的种类汇总如表 4－1。现从三个方面对维吾

尔人从木卡姆中所获得的民族历史、情感表达和生产生活做一阐释。

表 4－1 《哈密木卡姆》曲目数量一览表[①]

木卡姆章节 / 歌曲数量 / 歌曲类别	琼都尔木卡姆		鲁克都尔木卡姆	亚里古孜图云木卡姆		海孜热提木卡姆		胡甫提木木卡姆		加尼凯木木卡姆		达尔丁尕达瓦木卡姆		达尔迪里瓦木卡姆		克其克达尔迪牙曼木卡姆	萨哈尔里克木木卡姆	琼达尔迪牙曼木卡姆	萨衣让布丽布鲁木木卡姆
	第一分章	第二分章		第一分章	第二分章	第一分章	第二分章	第一分章	第二分章	第一分章	第二分章	第一分章	第二分章	第一分章	第二分章				
历史歌曲	3	1	2	5	2	1	3	2	1	1	3			3	4	3	3	2	2
历史诗篇				1								1		1		1		2	2
爱情歌曲	12	9	4	5	13	7	8	11	9	4	5	4	3	4	7	2	3	6	2
宗教歌曲	3	1	2	2	1			1	1	2	1	2							
宗教信仰歌曲							1						1						
劳动歌曲		2																	
婚礼歌曲			2																
悲哀歌曲			2	1	2	2	1	4	2	1		2	1	4	4	3		2	2
生活歌曲						2	1	3	2	2		2		2	1	1	3	3	3
劳动生活歌曲											5		8						
商务歌曲								1										1	1
心愿歌曲										1									
吹嘘歌曲											1								
赞扬歌曲												3					2		
埋怨歌曲																1			

1. 民族历史

探究本民族的根源和发展历史是人的本性，本民族产生于何时？如何产生？如何发展……因为民族的历史和发展是每个民族的根基。维吾尔历史事件、历史人物等在维吾尔木卡姆中都有记载。如在乌扎勒木卡姆里有首《迁徙歌》，就述说了伊犁的维吾尔人在俄国沙皇的强迫下迁徙的过程。歌词如下：

---

① 本表以哈密地区非物质文化遗产保护中心编《哈密木卡姆》（新疆人民出版社，2009年）为据。

沙皇的将领们，
撬开石层挖黄金；
强迫庄稼汉迁徙、迁徙，
马刀下人头落地。[1]

亚里古孜图云木卡姆中的第三首歌曲《亚里古孜图云》，是描述维吾尔历史上17世纪时反抗准噶尔汗国入侵者的一段历史，歌曲中歌颂了反抗侵略者的民族英雄奥迈尔的英雄事迹。歌词节选如下：

……

亚里古孜图云像一只盅子，
那儿安葬着一位小伙子；
长眠的地方是金色的冈子，
头顶上闪耀着银帽花子。

亚里古孜图云的后面，
是一片戈壁黑沉沉。
英雄奥迈尔的坐骑，
是一匹神骏的菊花青。

奥迈尔骑在菊花青上，
征服了巴依[2]一带地方。
一千一百名准噶尔士兵，
看到他急忙逃回家乡。

英雄奥迈尔是一条好汉，
可惜他已经离开了人世。
多少不可一世的男儿，
曾被他整治得俯首帖耳。[3]

---

① 阿不都秀库尔 穆罕穆德伊明. 论维吾尔古典音乐:《十二木卡姆》[M]. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1985:101.

② 巴依:地名,是新疆伊吾县的一个村庄。

③ 哈密地区非物质文化遗产保护中心. 哈密木卡姆[M]. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,2009:66.

又如达尔丁尕达瓦木卡姆中的第11首历史叙事诗篇《亚奇伯克》,该诗讲述了17世纪英雄亚奇伯克领导新疆哈密地区的维吾尔人民反抗准噶尔入侵者,进行英勇斗争的事迹,至今被人们所怀念。《亚奇伯克》部分内容如下:

……

在那动乱的岁月,
出了个亚奇伯克;
他和准噶尔人斗争,
抱恨离开了世界。

珲台吉[①]的兵丁,
给人间带来灾难;
乡亲们纷纷逃散,
撇下亲爱的家园。

亚奇揭竿而起,
手里拿起武器;
向着山里进发,
后面带着勇士。

亚奇只身一人,
带着成千士兵。
谁若不听他指挥,
定难逃脱他手心。

亚奇多么威风,
长矛刺向敌人。
谁若和他作对,
棒子落在头顶。

……[②]

维吾尔木卡姆以这种代代相传的口头传承的形式,向一代代人民讲述

① 珲台吉:准噶尔汗国汗王的称号。

② 哈密地区非物质文化遗产保护中心.哈密木卡姆[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,2009:102.

着本民族的历史，维吾尔民众共享着民族的回忆，无形之中塑造了民族的向心力，增强了民族的凝聚力。

2.情感表达

情感是“人对客观现实的态度的体验”[①]，人类的日常生活总会伴随着情感活动，或内隐或外显，或悠然或激猛，或喜或忧，或感或愤……恰如常言所到：人非草木，孰能无情。维吾尔木卡姆中有大量的歌曲所表达的正是人们内心情感。歌曲涉及的内容有父母与孩子之间的亲情，兄弟姐妹之间的手足之情，朋友之间的友情，异性之间的爱情以及描述心愿、倾诉悲哀和对社会现实的不满等种种情感。维吾尔人原本在婚姻、爱情方面对门第、生辰八字等事情并不是很看重，更在乎的是两个人是否情投意合。但是当今社会人们的恋爱婚姻观随着社会的发展已经出现一些变化，甚至是一些不好的变化，追求名利和享乐，但是古老的正面的婚恋观念透过维吾尔木卡姆依旧对人们进行着渗透，多多少少都会起到一定的作用，如乌鲁克都尔木卡姆第5首歌曲《耶里》的唱词描述了一对恋人忠贞不渝的爱情：

> 太初之时并没有人类，
> 是真主用泥巴创造了阿丹。
> 愿世人都能像优素福和祖莱哈[②]，
> 向他俩求得爱情的火焰。
> 优素福和祖莱哈已经过世，
> 把爱情的火种撒播在人间。[③]

维吾尔木卡姆中记载了父母与孩子之间的亲情、兄弟姐妹之间的手足之情，教育人们要有感恩之心，要好好地孝顺和服侍自己的父母，要善待自己的兄弟姐妹，要有仁爱之心等。例如，亚里古孜图云木卡姆第11首歌曲《阿依莱》的歌词如下：

---

① 卢家楣，等.心理学：基础理论及其教育应用[M].上海：上海人民出版社，2004：323.

② 优素福和祖莱哈：古代东方传说中的一对坚贞不渝的情侣.

③ 哈密地区非物质文化遗产保护中心.哈密木卡姆[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，2009：62.

人世上有那么三样东西，
一旦失去了难以寻觅；
一是父亲，一是母亲，
一是亲爱的同胞兄弟。

多好的种子撒在地里，
也不会长出个亲生兄弟；
即使你的眼泪流成江河，
也不会浇得它发芽抽枝。

你是我父亲，你是我母亲，
你是花儿中间的精英。
我骑的马儿，我穿的锦袍，
全是你情人给我的福分。[①]

维吾尔木卡姆中涉及了描述人们的心愿、悲哀和对社会现实的不满等情感歌曲。由此可以看出维吾尔人们自古以来就是通过歌唱的方式来表达心中的情绪。克其克达尔迪牙曼木卡姆第11首《星星峡之歌》(星星峡是甘肃和新疆交界之地，哈密王在此设置了一个兵站，强迫穷苦的人民为当差人为兵站运送粮饷)，创作者是当年其中一个赶车的当差人，表达了一个当差者对哈密王愤懑哀怨的情绪。部分歌词如下：

星星峡是座戈壁荒滩，
夹在两座大山的中间。
回头望着去哈密的大路，
望呀望呀望穿了双眼。

星星峡的长路多么难走，
在路上失去了我的右手。
要想不走又心里嘀咕，
只怕我的爹妈会有罪受。

① 哈密地区非物质文化遗产保护中心. 哈密木卡姆[M]. 乌鲁木齐：新疆人民出版社，2009：73.

木呼苏王爷多么残酷，
让我走上了星星峡之路。
他给我给了两条鞭子，
让我赶着瘦弱的马儿。

星星峡的路途多么艰难，
两匹瘦马饿死在路边，
石子路走得我磨破了双脚，
我的哭声高过了蓝天。

赶着马车慢慢儿行走，
来到苦水驿，已是晚上。
一碗苦水，咽进肚里，
好不容易盼到了天亮。

苦水驿的泉水苦涩难咽，
赶到下一站更为艰难。
都怪那无耻的乡约①老爷，
让我们赶车人颠簸在荒原。
……②

3. 生产生活

“自然环境本身并不是文化，却是文化赖以产生的基石。”③维吾尔民族生活在新疆荒漠包绕的星罗棋布的一块块绿洲上，由于地处“大漠孤烟直，长河落日圆”的严酷生存环境里，因而造就了世代维吾尔人积极进取、苦中作乐的精神，同时锻造了他们音乐、舞蹈的杰出才能。维吾尔人是以畜牧业和农耕生活为主，遵循着“日出而作，日落而息”的生活规律，通过与四季变

---

① 乡约：清末民初地方基层官员。

② 哈密地区非物质文化遗产保护中心. 哈密木卡姆[M]. 乌鲁木齐：新疆人民出版社，2009：117.

③ 冯天瑜. 地理环境与文化创造[J]. 理论月刊，1991(1)：7.

化相适应的生产行为以获得生产物品[①],所以各种涉及生产和生活的歌曲在维吾尔木卡姆中也有体现。同时在维吾尔民族生活中还有一部分生意人,他们以交换人们所需的商品为业。在哈密木卡姆第五章胡甫提木卡姆中的第16首歌曲《山里洪巴》,描述了商人交易的情景,部分歌词如下:

……

哪里来的骆驼客?
吐鲁番来的骆驼客。
骆驼跟前驮的啥?
花椒胡椒姜皮子。

花椒胡椒啥价钱?
二两二钱二分半。
有钱的老爷炕上坐,
没钱的老爷地下坐。[②]

维吾尔人在生活当中,也会猎取动物为生,在萨哈尔里克木卡姆第10首记载了猎取黄羊为生的情景,歌词大意如下:

我们在戈壁上猎取黄羊,
一只只黄羊捆在马上。
请莫要欺凌异乡之人,
我们只待三五天时光。

早上我们喝一碗糊糊,
白天吃一把炒熟的麦粒。
为了求得生命的庇护,
我们待在了明岗山里。

维吾尔木卡姆记录的关于生产生活的歌曲很多,这些歌曲清晰地描绘

① 中国新疆维吾尔木卡姆艺术申报工作组.《中国新疆维吾尔木卡姆艺术》申报书[J].新疆艺术学院学报,2005,(4):1.

② 哈密地区非物质文化遗产保护中心.哈密木卡姆[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社.2009:88.

出了当时维吾尔人的生活场景,为该族的成员提供了一定的行为依据和模式。当今,维吾尔人的生活方式已经发生了巨大的变化,但是这种以歌传文化的方式在一定程度上依然起着作用。

笔者在田野调查中发现,演唱维吾尔木卡姆的木卡姆其大都是文盲,但思维敏捷、聪明智慧、出口成章、谈吐不俗、举止得体,这表明他们从维吾尔木卡姆中汲取了大量的历史文化知识、行为规范和礼仪礼节。维吾尔木卡姆表演活动,一是成为传播维吾尔文化的一条重要途径,二是维吾尔民众通过参与木卡姆的表演活动获知各种类型知识的教育与熏陶的场域。对此,田仲一成这样说:"如果以后没有功能维持的话,其(戏曲)消失也是必然的。相反地,从古代到现在,一直没有消失的艺术,一定有其功能性方面的继承,才会不消失而继续存在。①"笔者认为,此种观点同样适用于维吾尔木卡姆,其能够在延传了近千年之后依然在现代社会中得以保存,正是因为它对维吾尔人群所具有的教育功能所使然。

综上所论,当代社会文化变迁对于维吾尔木卡姆的传承而言,在带来危机与挑战的同时,也带来了新的发展机遇和条件。维吾尔木卡姆承载着维吾尔族的古老文化,在千百年来的延传中对维吾尔人和维吾尔社会有着紧密的关系,其在实践性的活动中对维吾尔民众和维吾尔社会起着其特有的教育功能,它对个体的人的智力和非智力方面产生着较大的影响,从而促进维吾尔社会与维吾尔人的发展。由此可见,不管是从民族文化的传承的视角,还是对非物质文化遗产及文化多样性的保护而言,将维吾尔木卡姆纳入到学校教育中是非常有必要的。

三、维吾尔木卡姆教育传承的可行性分析

教育人类学对实际教育问题的研究,通常是将"教育放到社会之中,作为社会的一个不可分离的部分,全面考察人类历史与教育发展的关系,考察不同民族发展与教育的关系,考察在社会背景中教育的全部职能对人发展

① 于允.《中国演剧史》与戏曲源流:访田仲一成、周华斌教授[J].戏曲研究,2002,(2):51-68.

的影响……，把一时一地的学习与人的全面发展、社会进步联系起来”。[①] 由此可见，教育人类学是从全方位和宏观的视角，把人放到与之全部相关的因素之中揭示教育对人与社会的作用。从教育各个主体之间的关系型思维出发，维吾尔木卡姆的教育传承生成于人与自然、人与人、人与社会三大基础关系之中，由此产生了不同主体的关系模式，使其传承具有相异的历史性和生成性。下面笔者从教育人类学的研究视角出发，通过维吾尔木卡姆与维吾尔人、维吾尔木卡姆与维吾尔社会以及学校教育传承维吾尔木卡姆等三个方面，深入探讨维吾尔木卡姆教育传承的可行性问题。

（一）维吾尔木卡姆与维吾尔人

在特定的语境下，音乐教育可描述为“个体人——音乐——人体人”这一关系。音乐的教育功能可以描述为作为一种音乐活动形式所产生的教育作用，对于音乐与人的关系可以分为一般关系和审美关系。在维吾尔木卡姆的原生态的师徒传承模式中，呈现出这种“师傅——木卡姆——徒弟”的这一教育过程，“教育不过是为人的发展准备条件，它总是试图展示人的自然禀性，赋予人社会生存的能力，同时塑造或拓展一个人的精神世界”，[②]在上述过程中，维吾尔木卡姆的教育功能之一就是塑造和拓展人，促进人的全面和谐发展。

关于音乐教育通常可有两种理解：一种为通过音乐对人进行教育，另一种为对人进行以音乐为教学内容的教育。音乐的教育功能的展现，是人在音乐教育实践中以音乐为中介从而形成的包括人与音响范畴的音乐的一般关系和人与审美范畴的音乐的特殊关系。音乐教育中音乐与人的一般关系是对人进行以音乐为教学内容的教育，通过主体是人的音乐创作者、表演者和欣赏者与客体是音乐音响所构成的“音乐人化”和“人化音乐”的音乐实践活动，在这一过程中强调对音乐本体知识和技巧的掌握和理解，对音乐创作、表演和欣赏等实践行为能力的培养，同时重视音乐作为文化的价值，在音乐本体教学的基础上，深入挖掘每种音乐背后所独有的文化事项，以实现

---

① 冯增俊，万明钢. 教育人类学教程［M］. 北京：人民教育出版社，2005. 3.

② 王坤庆. 精神与教育：一种教育哲学视角的当代教育反思与建构［M］. 上海：上海教育出版社，2006. 5.

音乐对人具有塑造人性、开启智慧、润泽生命和提升境界等教育功能。音乐教育中音乐与人的特殊关系是对通过音乐对人进行的审美教育。教育功能是音乐本身所具有的属性之一,维吾尔木卡姆在漫长的文化接力过程中所发挥的教育作用是功不可没的。音乐可以使人类进入到情感体验当中,由此,音乐表演可能将听者的感觉引导到一定的审美方向上①。一个国家或是阶层的音乐审美标准是在其特定的群体中对音乐的审美体验的找寻和认同过程中形成的,也可以作为理解一个国家的体制和文化等内容的手段。《论语》中写道:"兴于诗、立于礼、成于乐。"人与人是在音乐的共享体验中增加情感和发展身心,进而融入社会集体意识之中,"对于一个社会得以建构的多种活动而言,音乐是不可缺失的传播活动。它是一种普遍的人类行为。如果没有音乐,就没有真正意义上的人类"②。柏拉图说:"使声音向善,直至抵达灵魂,在此意义上,我们把这种对声音的训练称为音乐。"③由此可见,音乐在不同国家、民族、时代都是作为社会文化认同的手段之一,显示出其教育功能。维吾尔木卡姆对维吾尔民众亦有着特有的教育功能。

(二)维吾尔木卡姆与维吾尔社会

古今中外学者对人的社会属性都有着自己的认识。孟子认为"人有仁义礼智,人知礼义廉耻,而禽兽则否"④;苏格拉底认为人是理性的动物⑤;卡西尔认为人是符号的动物⑥;马克思认为人具有自由自觉的类的特性,是有意志和意识的⑦,人的本质在其现实性上,它是一切社会关系的总和⑧。人具

---

① 布莱金. 人的音乐性[M]. 马英珺,译. 北京:人民音乐出版社,2007:14.

② 霍德杰斯. 音乐心理学手册[M]. 刘沛,任恺,译. 长沙:湖南文艺出版社,2006:518.

③ 柏拉图. 法篇(柏拉图全集第3卷)[M]. 王晓朝,译. 北京:人民出版社,2003:425.

④ 孟子曰:"恻隐之心,人皆有之;羞恶之心,人皆有之;恭敬之心,人皆有之;是非之心,人皆有之。恻隐之心,仁也;羞恶之心,义也;恭敬之心,礼也;是非之心,智也。"《孟子·告子章句上》,见《孟子译注》,北京:中华书局,1960:259。

⑤ 卡西尔. 人论[M]. 甘阳,译. 上海:上海译文出版社,2004:9.

⑥ 卡西尔. 人论[M]. 甘阳,译. 上海:上海译文出版社,2004:37.

⑦ 马克思说:"自由自觉的活动恰恰就是人的类的特性","人则把自己的生命活动本身变成自己的意志和意识的对象","有意识的生命活动直接把人跟动物的生命活动区别开来"。见[德]马克思. 1844年经济学哲学手稿[M]. 刘丕坤,译. 北京:人民出版社,1979:50.

⑧ 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯选集:第1卷[M]. 北京:人民出版社,1972:18.

有的复杂社会属性决定了人对社会具有影响。

在特定的广义语境下，音乐教育可描述为"个体人——音乐——社会人"这一关系，音乐的教育功能可以描述为作为一种音乐活动形式通过人而对社会所产生的教育作用。在维吾尔社会生活民俗——维吾尔木卡姆的麦西热甫传承模式中，呈现出这种"个体性的人——木卡姆——社会性的人"这一教育过程，从而实现向本民族的群众灌输社会准则规范，实现人生仪礼、民俗文化内涵等方面的重要手段之一，起到维系群体社会正常运行的教育功能。

我国自先秦时期起，人们就认为音乐具有社会功能和教育功能，并在《乐记》中阐述了相关的内容。《乐记》是我国音乐文化宝库中的一份珍贵遗产，是我国最早的一部总结了先秦时期儒家音乐美学思想的音乐理论著作。《乐记》一书的观点是音乐是治理国家不可缺少的手段，所谓"先王立乐之方"，即"乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听，则莫不和亲。"儒家认为帝王制定音乐的目的不仅仅是用来欣赏，而是要利用音乐的教化作用来端正社会风气，使整个社会形成和谐一致的状态。《乐记》还指出："乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。""大乐与天地同和，大礼与天地同节。""大乐必易，大礼必简。""乐者为同，礼者为异"；"礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣。"《乐记》"把礼、乐的互相配合作为实行阶级统治的基础，将音乐与道德、法律、政治同等看待，对它在国家上层建筑中所起的作用，给予了高度的重视"[①]。《乐记》中写道："是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而返人道之正。"认为音乐对人具有伦理教化的作用，因此音乐要接受政治、伦理道德的制约。

维吾尔木卡姆通过麦西热甫聚会，对参与的维吾尔民众起到"以乐教和"的社会功能和教育功能。维吾尔民众通过木卡姆来沟通、联络彼此之间的情感意志，进而达到人与人之间情感交流的和谐状态。它通过对人的音乐性的社会属性的不断塑造，在实现人与人之间和谐的基础上，进而达到社会的和谐。

---

① 刘再生. 中国古代音乐史简述[M]. 北京：人民音乐出版社，1995：114.

(三)学校教育传承维吾尔木卡姆的可行性

首先,应从世界文化多样性的视角对维吾尔木卡姆进行保护。文化多样性日益成为国际学界关注的理论焦点之一。2001 年 11 月 2 日,联合国教科文组织第 31 届大会议审议通过了《世界文化多样性宣言》,该宣言明确指出应尊重文化多样。随着当今世界全球一体化影响的日益深入和广泛,对于新疆这一多民族聚居、多元文化交融的区域,保护民族传统文化具有不可估量的、重大的现实意义。《世界文化多样性宣言》的第一条指出:"文化多样性是交流、革新和创作的源泉……是人类的共同遗产。"因此,任何国家和民族想要在世界文化中占有一席之地,必须得保护本国和本民族的传统文化,保留自己独一无二的特色。中华文明是由中国各民族优秀文化成果共同形成的有机整体,新疆维吾尔木卡姆是这一有机整体中的一员,因此对其保护应站在维护我国文化生态健康发展以及保护世界文化多样性的高度来认识。

其次,应对当今世界文化发展的趋势有一个清醒的认识。当今世界全球一体化的趋势非常显著,在全球一体化和外来文化浪潮的不断冲击下,民族传统文化赖以生存的社会文化生态环境发生了急剧的变迁,文化多样性受到严重的威胁。在这样的背景下,维吾尔木卡姆的生存和传承出现了危机。那么,文化是否会像经济一样,形成文化全球化的趋势?在相关的讨论中,学术界产生了诸多的观点,有学者分析,"全球一体化也可能激起各种不同文化传统的防范意识,并采取措施保护自己的文化,"[①]而且当前的社会现状是"文化创新比文化同质化的步伐快得多"[②],可以武断地说终将获胜的定是文化多样性。我国政府及各族民众正是在对当今世界文化发展趋势的充分认识下,意识到保护文化多样性和传统文化的重要意义,大力推动传统文化的保护。新疆维吾尔自治区人民政府也给予维吾尔木卡姆艺术强有力的支持,这将对维吾尔木卡姆的保护与传承产生至关重要的影响。

---

① 文崇一. 中国的社会学:国际化或国家化[C]//乔健. 社会学、人类学在中国的发展(新亚学术集刊第 16 期). 香港:香港中文大学新亚书院,1998:162.

② 兰得尔 梅森. 在全球化社会中遗产的保存和价值[C]//联合国教科文组织编. 世界文化报告 2002:文化的多样性、冲突与多元共存. 关世杰,等译. 北京:北京大学出版社,2002:159.

再次，如何处理好传统文化保护、传承与发展的关系，一直是学术界探讨的问题。有学者认为，应保持所谓“原汁原味”的、原始的传统文化。实际上，原封不动地予以继承和保留传统文化在当代社会背景下已实无可能。应该看到，传统并非是固化的，今天的某些存在将是明天的传统。我们应明确保护传统文化的目的是为了社会更好、更快的发展，而发展需要创新和整合；创新的目的则是为了更好的保护。布尔克在论述法国革命时曾经这样说：“一个国家若没有改变的能力，也就不会有保守的能力。”①如若要使每个民族的传统文化保持其旺盛的生命力、生生不息，必须得有“活水”浇灌，不断地加以创新和改革，使之与当今社会相适应。就维吾尔木卡姆的保护而言，应发挥其自身的“文化调适”能力和对新的文化因素进行整合，形成新的生长机制，方能使其得到可持续发展，而不至于沦为“文化化石”。另外，就维吾尔木卡姆的传承而言，应不止于“接受”。“一个传统要想延续下去，就离不开后代有意识的占有。”②承认传统的重要性，应是理解这种传统的功能和意义而进行解释和选择。所以，应该科学地认识传统的意义，在保持本民族、本地域固有文化特征的前提下，有选择地、创造性地传承，并采取行之有效传承方式，才将有利于维吾尔木卡姆的发展。

最后，将维吾尔木卡姆传承纳入学校教育中是完全可行的。在维吾尔木卡姆传承过程中，民间艺人是其传承的关键因素。但从当前的情况看，能够完整演奏、演唱全部维吾尔木卡姆的艺人屈指可数，且均年事已高。在对维吾尔木卡姆老艺人进行保护的同时，让年轻一代维吾尔民众掌握维吾尔木卡姆艺术，是唯一的希望所在。所以，学校教育具有民间传承不可比拟的优势，其可以将维吾尔木卡姆纳入民族音乐教育的本土教育当中，从少儿阶段开始培养兴趣、听觉习惯、审美取向，扩大受众群。学校还可以运用现代科学技术手段，建立完整的音频、视频数据库，保存这一珍贵的音乐文化遗产；文化教育主管部门应真正认识到学校教育对于传承与发展维吾尔木卡姆的重要性，充分发挥引导作用，加大政策、资金等支持力度。这些将是有力推动对维吾尔木卡姆的保护与传承的可行性选择。

---

① 布尔克. 法国革命的反思录[M]//余英时. 中国文化与现代变迁. 台北：三民书局，1992：105.

② 哈贝马斯. 后民族结构[M]. 曹卫东，译. 上海：上海人民出版社，2002：200.

第五章　维吾尔木卡姆教育传承的主要路径

在当代全球一体化和文化变迁的大背景之下，众多的民族传统文化普遍处于传承的困境之中。这种境况的显现，促使我们要积极地思考和探索如何保护和传承优秀的民族传统文化。新疆维吾尔木卡姆拥有悠久的历史渊源和独特的地域特征，具有重要的历史、艺术和学术研究价值。但是，维吾尔木卡姆的传承与发展同样处于与其他民族的传统文化相似的境遇——出现了危机。如何应对这一危机，更好地保护、传承和发展维吾尔木卡姆，是迫切需要研究的问题。本章将从教育人类学的多维视角，对维吾尔木卡姆的保护、传承和发展进行研究和探索，将维吾尔木卡姆艺术引向良性发展的道路。

一、维吾尔木卡姆教育传承的理性思考

文化的全球化是一种必然要面临的显性争议的过程，因为文化作为人类本质力量的对象化所特有的民族区别性，便不可追求单向度的、统一化的效率原则。因此，文化全球化就必然带来文化的相对主义效应，即民族文化自觉运动的兴起。民族文化自觉意味着人们对民族文化采取有效的保护和传承方式，以及对这种保护和传承应采取的积极态度与行动。美国当代著名的女人类学家玛格丽特·米德从文化传递方式出发，提出标榜人类文化传承的三种模式，即前喻文化、后喻文化和并喻文化。前喻文化指的是晚辈向长辈学习，强调对文化的经验属性的认同；后喻文化则是指长辈向晚辈学习，强调对文化的更新趋向的崇尚；并喻文化指的是长辈和晚辈向自己的同辈人学习。从文化传承方式及其价值内涵来看，前喻文化趋向于一种“过去”本位，前辈以经验自居，将他们的一生视为晚辈的未来去推行灌输，因而可以推及前喻文化的价值背景是一种文化发展循环论，强调墨守成规，拒绝

变化；而从语义层面去理解，后喻文化貌似是与前喻文化处于独立统一关系的文化传承方式，二者互相依存、相互对抗的结果就是融合为一个新事物，那就是并喻文化。在此，笔者从文化传递的方式这一视角，对维吾尔木卡姆的传承进行分析。

（一）维吾尔木卡姆传承方式的“现在”选择

笔者认为，后喻文化和并喻文化共同作为一种指向与“过去”相反方向的文化传承方式类型，从而与前喻文化构成矛盾体系。理由是，前喻文化是一种久远而稳定的文化传承方式，它并不会因后喻文化和并喻文化的出现而完全被消灭，而是融入其中并持续而坚韧地发挥作用；而并喻文化在其形成背景的历史厚重上显然不能与前喻文化同日而语，因此可以理解为前喻文化向后喻文化转型过程中的一个必要的阶段和准备。前喻文化的终结并不代表文化的传承屏蔽了经验的重要性，而是以一种代际和睦的文化传承和文化创造的关系方式代替代际紧张的文化话语权争夺关系，从这个意义上讲，后喻文化就是一种暂时性的、并没有获得生存必然性的过渡状态，而最终以并喻文化的形态得以稳定。因此，如果说前喻文化代表的是一种“沉湎昔日”的文化价值观，那么也并不能因此就说后喻文化是“展望未来”。可以说，并喻文化包含着对前喻文化的原始蒙蔽与后喻文化的过度匡正效应的共同反思，也包含着对这两种文化传承方式存在合理性的兼容沿用，因此它是对“沉湎昔日”的现实性和“展望未来”的可能性的集大成，从而形成真正基于现在社会的文化传承方式选择。

任何一种文化都希望从过去经由现在走向未来，尤其是中国作为四大文明古国之一，其民族文化的历史渊源流长也决定其传承方式，必然要在经验传统崇拜和创新思路推崇之间达成共识的平衡。作为一种极具典型性的多元文化集大成类型，我国新疆维吾尔族音乐在其背后的四大文明汇合之势的感召下表现出的文化传承方式选择，也因其生成的独特历史轨迹和发展诉求而面临着更深层次的文化价值的取舍。

（二）维吾尔木卡姆传承的多样性向度

多样性，是文化降临且存在于世而求之不得的瑰宝，也是当前文化生态趋于濒危的景观之一。在全球化背景下，文化相对主义所引发的各民族文

化自觉运动无论主观客观都是在维护和保存这种多样性。文化多样性的保护，对于新疆维吾尔木卡姆来讲，其意义是复合的。维吾尔木卡姆作为民族文化的组成部分，它能够得以保存、继承和创新，自然是作为中国文化宝库中重要的一员而使得整个文化生态充满生机勃勃的差异性，这是广义层次。而狭义层次，就在于新疆维吾尔族文化本身就具有先天的多样性。国学大师季羡林曾经说过，世界上历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深远的文化体系只有四个：中国、印度、希腊、伊斯兰……而这四个文化体系汇流的地方只有一个，这就是中国的敦煌和新疆地区。而新疆维吾尔民族音乐因其独特的文化地理环境和社会历史，其文化自是先天地糅合了多种文化而成。处于这种文化生成的宏大背景下，维吾尔族音乐文化自然是一种“多时空叠存”类型的活化石。从这个意义来讲，保持多样性，是保护维吾尔音乐原生态的重点和难点，在一定限度下遏制维吾尔音乐的同质化效应和趋势，是实现这一目标的保证。也正是基于此，在传承维吾尔木卡姆的过程中，并喻文化意识的不可替代性便得以显现。

多样性的对立面是同质化趋势，而造成维吾尔木卡姆趋同效应的根源，抛开文化全球化的趋同效应不谈，很大程度上是与国家宏观文化政策的制定和执行有关的。出于多民族统一化治理的大背景，对于少数民族文化也往往是体制化管制，而表现在文化层面上往往是将少数民族文化进行潜在的主流化。比如青歌赛中大量少数民族原生态歌手，通过比赛获得了广泛的影响力，之后便被收编至国家专业音乐教育机构，开始接受正统的、学院式的音乐训练，当再次出现在青歌赛舞台上时，少数民族原生态的唱法、风格和韵味已荡然无存，这实际上就是一种潜在的对民族文化给予同质化处理的表现。而透过这种效应的行为表象，可以看到这实质上是一种“后喻文化意识”的表现形式，即高扬一种建基于工业文明之上的科学主义的音乐文化构建方式，强调科学的、正统的、专业化的演唱方法和创作风格。因此，代表着这种文化传承意向的主体，便以自身为中心去相对自如地评价、改造甚至变式处于边缘化的民族民间文化，并以招至麾下作为对其高度肯定的方式，这种工业文明对于农业文明的吞噬，从文化层面来看并不代表着如同经济领域的单向度进步，反而是一种无法挽回的损失。纵然并喻和后喻文化是对前喻文化所代表的经验主义的原始蒙昧的文化传承方式进行的自觉的反击，但如前文所说，它们本身并不能够单独对抗前喻文化所形成的厚重的

传统力量,而且也并不是一个稳定的具有存在必然性的传承方式,就如同后辈在现代文化领导权上的胜利只是一种暂时现象,最终都要化为与前辈一起共同迎接和创造文化的现在未来时。也只有并喻文化意识所统领的文化传承方式,才能够真正冷静地面对工业文明与前工业文明各自的存在合理性和发展的承接性,因为并喻文化的一个基本特征就是全体社会成员以流行的行为模式作为自己的行为准则。这种意识显然是超越经验主义,是一种经过反思之后更符合时代发展需求的文化流传创造意识。因此对于维吾尔木卡姆来讲,无论是民间艺术家还是对其具有评价认同资格的文化话语权,都要确立一种“民族文化在路上”的现在意识,维吾尔木卡姆不是超越时空、摆在橱窗里的封闭产品,它本身仍然是维吾尔民族现在生活的一部分,是他们的现在时,这种民族文化也一直在信誓旦旦地构建着中华民族现代文化的庞大生态系统。因此,对于维吾尔木卡姆的任何形式的过度人为改造,都会直接或间接地破坏这种文化的现实生命力,使之自觉不自觉地丧失对自身不可逆性和不可复制性的自知之明。维吾尔族音乐中歌舞艺术形式最高、最杰出的代表“木卡姆”,其便具有这样明显的多样性。维吾尔木卡姆艺术的主要代表是“十二木卡姆”,除此之外还有“哈密木卡姆”“刀郎木卡姆”和“吐鲁番木卡姆”,它们的体裁与“十二木卡姆”有所不同,传唱范围相对较小、时间较短、篇幅较小,却各具特色。目前,学者在对民族文化进行整理的过程中,缺乏对这种音乐样式复杂、特殊的形成历史和不断变动的流传格局的研究。虽然已经整理、编纂出了一整套“十二木卡姆”的包含书籍和影像等资料的版本,但是没有收进这套版本的很多地方“木卡姆”也因为这套版本的流传而更加难于挖掘、整理和传承,很多就此失传、消亡。然而,这套版本不可避免地经过了一些外围的甚至是有些主观的规范和填充,继而便开始推行流传,这种统一性对维吾尔木卡姆的多样性造成了不可避免的损害,需要构建并喻文化意识去认知和解决。

(三)维吾尔木卡姆传承的可持续性向度

如果说对维吾尔木卡姆艺术文化的多样性保护需要的是共时性的并喻文化策略,为的是保留形成于多民族聚居区与移民频繁的西部疆域的音乐文化一去不复返的共时共存的差异性;那么相对应的历时性并喻文化意识,则是要统领另一种策略,去面对维吾尔木卡姆从古至今发展的可持续性向

度的内在需要，对于并喻文化意识的要求。如果说共时性并喻意识强调的是对“前喻”和“后喻”不合理成分的批判；那么历时性并喻意识则是重拾“前喻”和“后喻”中符合其各自时代发展趋势的合理要素，从而构建并喻意识在文化传承方式中产生有序效能的体系。

事实上，文化传承的“前”“后”与“并”本身就更加贴近时间指标，这也是文化传承上的一个经典问题，那就是文化能否从过去经由现在走向未来的可持续性问题。以维吾尔木卡姆为代表的民族文化所遭遇的所有危机，其本质就是可持续性的陨落，但这并不代表其丧失其存在必然性，而归根结底是文化传承意识的问题。从本文的研究视角，可以说是放任“前喻文化”与“后喻文化”的对抗而无法形成“并喻文化”生成的自觉性。仍以维吾尔木卡姆艺术为例，木卡姆传承第一危机自然是传承人的危机，而危机的来源可以理解为“前喻文化”正面价值的强势效应。首先，从木卡姆艺术本身来讲，作为维吾尔族音乐中的古典音乐，往往具有含义深刻、表演过程复杂、技巧性强的特征。“十二木卡姆”的伴奏乐器由吹管组、拉弦组、拨弦组、打击组共 16 种乐器组成，其中有乃依、巴拉满、萨它尔、艾捷克、都它尔、热瓦甫、达普、萨帕依、铃鼓等。表演一套完整的木卡姆需要 20 多个小时才能完成，歌唱内容丰富，甚至部分演唱内容用的是古回鹘语。这些特征决定了普及的高难度现实，从而造成年青一代畏难厌学的情绪，这也是不难理解的。而通过这个表象，就可以理解为前喻文化根深蒂固的支点就在于它所传承的文化具有内在的正面价值，然而这种正面价值被顽固地包含在前喻文化意识所奠定的不容置疑的经验主义神坛之中，也就是所谓强势效应的庇护，从而造成了民族文化具有了某种脱离动态的时代背景而陷入形而上的文化固态困境。而除了这个困境，强势效应还引来了后喻文化的还击，即民族文化的正面价值在对前喻文化的批判中，往往不加区分而一并列为批判对象，从而构成了并喻文化对前喻文化缺乏辩证的对抗，这种意识必然带来民族文化在传承上的断裂可能性。现在在整个新疆地区民间能够唱出完整的“十二木卡姆”的人屈指可数。文化传承的危机，莫过于作为“物”的文化固守其完全可变通的内容而逼退了作为“人”的文化，尤其是像民族音乐这种依靠人来表演的非物质文化形态，则更加显现了危机的严峻性。

从另一个角度来讲，维吾尔木卡姆传承危机，也是维吾尔族年青一代的意识自觉不断流失造成的，即后喻文化的后起之势。后喻文化往往顺应了

工业时代下的文化生成方式，强调以科学的、专业的、产业化的方式生产文化本身，从而形成一种“文化工业”概念，以统摄文化的制造、传播、消费等社会行为。而且，工业文明所开启的现代社会生活方式以攻城略地之势改造着经济上相对落后的新疆地区，也改造着维吾尔族等少数民族的原生态生活生产方式，继而影响着他们的思维方式和价值理念。维吾尔族年青一代在这样的社会时代背景下，自然是后喻文化的主角，他们在主动消费大量流行音乐为主的现代大众文化之后，则对传统的伴随他们祖辈成长的民族传统音乐奉行了虚无主义的逃避态度，再加上诸如“十二木卡姆”所体现的前喻文化的强势内涵，致使前后两种文化传承意识的对抗之势难于调和。

维吾尔木卡姆的可持续性发展，从文化的代际传承上必须要体现和谐对话与携手创造，这就是要倡导“历时性并喻”的文化传承意识，强调在维吾尔族音乐的发展历史上达成亲子之间的认知和评价共识，实现“父说父有理，子说子有理”的文化话语对等权格局，让老一代民间艺人能够面向现代民族文化发展趋势去反思传统艺术如何推陈出新，从而自觉地通过有限度的变式增强艺术活力和影响力。而年青一代也可以自觉增强历史感和民族文化自觉，有意识地站在前辈的立场上去重新挖掘传统民族音乐的旺盛的生命力，重新确立其经典地位。这种并行不悖、承前启后的良好传承格局正是历时性并喻文化意识的体现。

（四）维吾尔木卡姆教育传承的反思

纵然，倡导并喻的文化传承意识，以建立一种和谐的文化代际对话机制，其本质自然是促进民族文化的觉醒，让传承、发扬和创造文化的人能够形成强烈的文化依存意识，将民族身份认同与民族文化进行深度的捆绑，从而对民族音乐形成真正的、稳定的且有建设视野的自觉性和自豪感。这就需要在并喻文化意识的指导下构建一种完整而合理的民族音乐人才挖掘、教育培养模式，最大限度地将前喻文化的合理因素经由后喻文化合理框架的承接，深植并喻文化的土壤之中。政府的政策制定、财政支持，一方面通过筹建维吾尔木卡姆社会社团，把散落于民间的维吾尔族艺术家和音乐作品资源吸引集中起来，通过实体机构的整理、保存和编辑得以存留；一方面将维吾尔木卡姆纳入到当代学校教育机构中，从而肩负起输出音乐文化成果、影响年青一代的文化使命。

二、构建维吾尔木卡姆的教育传承方式

2014 年 1 月 10 日，教育部颁布了《关于推进学校艺术教育发展的若干意见》①，明确指出：艺术教育对于立德树人具有独特而重要的作用，学校艺术教育是实施美育的最主要的途径和内容。要因地制宜创新艺术教育教学方式，探索简便有效、富有特色、符合实际的艺术教育方法，建立以提高艺术教育教学质量为导向的教学管理制度和工作机制，切实提高艺术教育教学质量。并将于 2015 年开始，对中小学校和中等职业学校学生进行艺术素质测评。艺术素质测评纳入学生综合素质评价体系以及教育现代化和教育质量评估体系，并将测评结果记入学生成长档案，作为综合评价学生发展状况的内容之一，以及学生中考和高考录取的参考依据。

维吾尔木卡姆作为世界级和少数民族的非物质文化遗产，又属于综合性艺术，将其纳入到学校教育中是至关紧要的。然而，现状是维吾尔木卡姆正经历着历史上重要的转型期，现在青少年认为本民族的音乐"土"而不学，其数百年来口传身授的民族传统的民间活态文化传承方式正面临着急剧的流变和灭绝。如此既往，以口传为主的维吾尔木卡姆在若干年之后将随之消失，因此必须加强维吾尔木卡姆的教育传承。

（一）延续民间教育传承方式

中共中央办公厅、国务院办公厅印发的《国家"十一五"时期文化发展规划纲要》中明确指出："继续完善中华民族始祖的祭典活动，充分发挥传统民族节庆的作用。"长久以来，维吾尔木卡姆依存于民间口传心授的教育方式中而得以一代一代地传承，之所以能延传至今，一个重要的原因就是它深深地根植于维吾尔的社会民俗活动之中，各种类型的麦西热甫是它生长的土壤。但在当今社会，由于环境的改变和人们生活方式的变化，使得这一生长的土壤也受到了破坏，维吾尔木卡姆不能如以往那样枝繁叶茂。少数民族

---

① 教育部. 教育部关于推进学校艺术教育发展的若干意见：教体艺[2014]1 号 [R/OL]. (2014－1－10) [2015－1.6]. http://www.gov.cn/gzdt/2014－01/26/content_2575813.htm.

民间教育在当今社会不再是主流的教育形式,“但绝对不是已经‘死’了的教育,而是仍然活着的教育,是包含着现在还将影响未来的教育。传统教育的内容、体制、形式和方法还在少数民族社会内传承、保留和运用,而且还影响着现代教育。这种影响有消极的一面,也有积极的一面。我们不能由于其消极的一面就全盘否定传统教育,把传统教育和现代教育完全割裂开,否则现代教育就失去了其生长的土壤。我们应该发挥其积极的一面,来发展少数民族现代教育”①。民间教育是与规范化的学校教育相对应的一种教育方式,因此在此需要将家庭教育、社会教育纳入其中。对于维吾尔木卡姆在当代面临着失传的困境,我们要秉持去其糟粕、取其精华的理念,将传统的维吾尔族民间教育方式与现代的学校教育方式两者的优势有机地融合起来,以拓展其传承的空间。

联合国教科文组织自 2001 年面向全世界组织开展的世界级“人类口头和非物质文化遗产代表作”的评选工作和《关于建立“人类活珍宝”制度的指导性意见》,对维吾尔木卡姆在当今社会能够从实践性上得以延传提供了理论上和政策上的支持和保障。我们应以此为向导,将居于民间教育最重要地位的传承人纳入“人类活珍宝”的范围。通过多种渠道举办专业培训班或激励民间木卡姆艺人收徒培养传承人,各级各类的学校通过“走出去”或者“请进来”的做法,向当地民间的木卡姆艺人学习,使其技艺得到完好地传承。因而,现今仍然应继续延续以家庭或以社会民俗的民间教育传承方式,发挥对维吾尔木卡姆的传承作用。

(二)纳入学校教育传承方式

学校教育与家庭教育和社会教育相对应,是由专业人员承担、在专门的机构进行的目的明确、组织严密、系统完善、计划性强的,以影响学生身心发展为直接目标的社会实践活动。教育“产生于人类生产和生活过程中,具有源于生活的品质,但作为一种专门的社会活动,学校教育与社会生产力的发展、文化的积累和科学的进步密切相关,又具有高于生活的品质”②。随着现

① 曲木铁西. 继承和发扬少数民族传统教育是发展西部民族地区现代教育的基础[C]//滕星,胡鞍钢. 西部开发与教育发展博士论坛. 北京:民族出版社,2001:255.

② 栗洪武. 学校教育高于生活的品质及其教育学意义[J]. 教育研究,2012(12):107.

代学校教育制度的产生,学校教育能够发挥其特有的而不同于一般民间教育活动的教育作用。学校教育注重平衡知识教学与实践教学的关系,注重传承与创新科学文化知识,遵循并顺应这一本质属性,将维吾尔木卡姆纳入到学校教育中对其的保存、延传和发展有着积极的促进作用。

中国国家文化遗产保护领导小组决定从2006年起每年6月的第二个星期六为我国文化遗产保护日。教育部和中宣部将每年9月份定为“传承月”,以“保护中国优秀传统文化项目”,目的是在全国开展非物质文化遗产的教育普及工作,使中国人民从小学开始就能认识到非物质文化遗产的重要性、迫切性和必要性。2010年6月,教育部办公厅下发了“教体艺厅”[2010]6号文件,内容是《关于在中小学开展创建中华优秀文化艺术传承学校活动的通知》。该《通知》明确指出:“引导青少年学生在学习中华优秀文化艺术、参与丰富多彩的艺术活动的过程中,提高艺术修养和人文修养……,增强民族自信心和责任感”;“坚持课堂教学和课外活动相结合,把中华优秀传统文化艺术纳入艺术教育的课教学和课外活动中”等。[①] 近几年,新疆麦盖提县的民族小学的课间操改为了跳维吾尔木卡姆中的麦西热甫舞蹈,孩子们从中受到了民族传统音乐文化的熏陶,同时也使存活在民间的“活态”文化得到了的继承和弘扬。

1. 基础教育中的认知教育——培养对民族音乐文化的认知

民族音乐在基础教育中不仅仅是一种对音乐的教育,更是一种进行民族文化的教育。《普通高中音乐课程标准》和《九年义务教育全日制初级中学音乐教学大纲》中都明确提出了音乐教育“具有人文教育功能”,并视音乐学习为一种“文化”学习。但是,目前实际情况看,民族音乐的地位,在基础音乐教育阶段并未得到应有的确立。针对这一现状的原因进行考量,大致主要源于两个方面:一是人们观念认识上的缘由,二是音乐教育实践上的缘由。中国的教育有一种特殊的现象,“高考”这个“指挥棍”一直指导着我们的基础教育,在高等艺术院校音乐类专业的艺术加试的考试中,美声、钢琴等西洋的音乐形式始终占据着主导地位,这就是导致学生在业余学习仍

---

① 教育部办公厅. 教育部办公厅关于在中小学开展创建中华优秀文化艺术传承学校活动的通知:教体艺厅[2010]6号[R/OL](2010-6-30)[2014-5-23]. http://www.moe.gov.cn/publicfiles/business/htmlfiles/moe/s4668/201007/92854.html

以西方音乐为主的根源。由此,对于维吾尔木卡姆的保护、发展及传承,就是要通过学校音乐教育,使维吾尔族的中、小学生逐渐了解并认同它,进而树立起保护和传承意识。维吾尔青少年可以通过本民族的音乐,接触和感受到民族传统文化的精髓,这对于增强民族音乐的认知及民族认同感的培养和塑造有着重要的作用。

2. 高等院校的专业音乐教育———培养民族音乐的专业人才

《非物质文化遗产教育宣言》中的第四条明确指出:"大学应当积极创建国家及社会文化遗产事业急需的新学科,为国家文化遗产事业提供优质服务"①。"高等院校作为人类文化(遗产)的传习地,应加强本土文化基因认知的自觉,注重民族文化的启蒙教育。"高等院校有着其他教育机构所不可相提并论的优势,它有专业的人才和设备,也具备将研究的最新成果转化为教材并通过教学来传承的能力。如何把本国的非物质文化遗产教育引入高等院校教育体系,已引起了一些高校与民族音乐教育者和研究者的关注与重视。2002 年 10 月 22 ~ 23 日,"中国高等院校首届非物质文化遗产教育教学研讨会"在北京顺利举行(由联合国教科文组织亚太地区机构和国家教育部主办、中央美术学院非物质文化遗产研究中心承办)。在这次会议上,与会代表聚焦于非物质文化遗产与当代高等艺术教育的话题,着重探讨了怎样把文化遗产教育引入高等院校的教学体系以及合理设置相关课程等议题。

中国教育部副部长章新胜在"中国高等院校首届非物质文化遗产教育教学研讨会"致辞中强调:"先进文化,首先应该包括优秀的传统文化,也包括世界各国人民创造的各种优秀文化。继承和发扬民族文化,努力创新,使其符合时代文化之需求并能够与时俱进,从而服务于建设社会主义精神文明的需要,是我们共同的责任。""中国高等教育在深化改革中,正在重组创建适合现代社会发展的新兴学科,在更广阔的人类文化背景中整合、发掘民族文化的新资源,以推动全球经济一体化格局下的民族本源文化的可持续发展。中国非物质文化遗产的现状是紧迫的,而高校在信息型实践与社会参与中具有很大的潜力,希望各地高校积极参与到文化遗产传承与保护的

① 国家文物局. 非物质文化遗产教育宣言[R/OL](2012 - 9 - 29)[2015 - 3 - 26]. http://www.sach.gov.cn/art/2012/9/29/art_426_6402.html

事业中,发挥大学在国家文化遗产保护中的信息职能、人才培养和培训以及重要的文化发展创新作用。也希望各位与会专家学者、文化遗产地的政府领导和民间艺术家在这次会议中探讨交流,共商大业,协作努力,为民族文化遗产的传承发展做出更大的贡献。”

新疆艺术学院专门设立了“木卡姆演唱”专业,截止到今年已经培养出6批毕业生。毕业的学生大多进入了新疆各级各类的歌舞团担任专职的木卡姆演员或是在中小学中担任音乐教师。他们的身上肩负着延传、继承和传播维吾尔木卡姆的重担。除此之外,新疆师范大学音乐学院作为全新疆唯一的音乐学硕士授予单位,专门开设了维吾尔木卡姆的研究方向,已经培养出了10多位研究木卡姆理论的高端人才。当前,亟待改变高等院校音乐教育体系全盘西化的方式,为此,应积极构建适宜新疆的民族音乐教育体系,这将对民族学生了解本民族音乐的产生、流变、种类、审美特点和培养对该民族音乐的情感有着巨大的促进作用。培养出来的音乐人才不仅仅是民族音乐的欣赏者、传播者、传承者,甚至有可能使一部分学生成为民族音乐的创作者。

三、学校教育传承维吾尔木卡姆的路径探析

(一)教育目标的确立

近百年来,我国音乐教育一直全盘沿用欧洲音乐教育体系,对中华民族音乐文化及各兄弟民族音乐文化的特点很少顾及,甚至干脆被排斥在教学之外。课程设置以欧洲的为主,理论体系也同样是以西方的为主。这种本末倒置的现象延续近百年,其结果是学了别人的而忘记了自己的。更有害的是音乐价值观的被扭曲,不少学生只以为西洋的是科学的、美的,而不知道自己本民族中也存在优秀的音乐文化。由于无知,所以言必“贝九”,信必西洋,与自己的民族音乐相去甚远,感情淡薄,甚而瞧不起,认为不科学、不美、没深度等等。目前,我们还没有建立起属于自己的一整套教学体系。但是,我们可以有意识、有选择地增加民族音乐的比重,如可以采用讲座的形式介绍民族音乐的理论,在教材上选用一部分民族音乐的经典作品,增加对民族音乐的欣赏等,从而在理论和实践两个方面都“介入”到教学过程中去,不断增加学生对民族音乐的体验、感知和理论知识。培养学生对民族音乐

的感情和兴趣,克服其单一、狭隘的音乐观,使之眼界更为宽阔,思维向着多元化发展。

笔者在哈密农村进行采风时发现,这些地区的农村学校中的音乐教学并没有完全按西方的教材教法体系进行。他们因地制宜,歌舞并重,使用维吾尔族民族乐器伴奏,并把本民族优秀的木卡姆艺术中适合的片断带入课堂。教学双方都使用自己的母语,课堂教学生动活泼,效果良好。然而,在城市中,西洋教学体系越完备,西化现象越严重。民族音乐在教学中没有地位,不受重视,民族乐器积压在库房,各民族民歌很少被选为教材。至于乐理、和声、视唱、曲式等理论,则完全是沿用西洋的东西。如此情况,音乐教育界一些专家为此深感忧虑,要改变这种向西方一边倒的现象,笔者认为首要的任务是构建文化多样性背景下的新疆音乐教育,即是以新疆音乐教育的研究与实践为入口,以呈示新疆多元文化为方向,以保持与发展新疆音乐文化多样性与繁荣性为目标,力求对新疆各民族文化的继承与发扬是对中华民族多元一体文化传统的继承与发扬所进行的开拓性的探索。在这一过程中通过改造课程设置,确立培养双重乐感民族音乐人才的教育目标。

培养双重乐感的音乐人才也是发展新疆音乐教育的一个关键因素。新疆各少数民族都有自己的民族语言,其民族音乐必然有自己的特色。学习的目的总是要为自己的民族音乐教育服务的。如果学习了西洋,忘掉了自己,不能为自己的民族音乐教育很好地工作,这种本末倒置的做法,只会对我们的民族音乐不利。所谓双重乐感,就是既要懂得西洋乐理中的十二平均律体系,又精通本民族的音乐风格特点,把二者通过对比、变通结合起来。然而,其立足点都应该在“本民族”而不在“西洋”。例如,维吾尔族民族音乐的律制不是西方的十二平均律,而是以波斯—阿拉伯音乐体系为主,它的律制远比十二平均律复杂,用十二平均律去“辖治”它,是不符合维吾尔族音乐的实际的。因此,建立双重乐感就尤为必要和重要。所谓“双重乐感”,就是二者兼顾,不要一个标准论定是非。双重乐感的建立,一方面是符合实际需要,另一方面也是对“欧洲中心论”的一个反对。不能认为符合欧洲体系的才是唯一、科学的体系,否则就是不科学的、落后的。不同音乐体系的音乐,应该有不同的审美标准和评价标准。各种音乐文化都具有平等、独立的美学价值。所谓双重乐感的人才培养,就是要具有感知两种不同质的音乐的能力。但是要达到双重乐感,其前提则在于重新评估和构建不同民族的

音乐价值观。只有在克服“欧洲中心论”的基础上，双重乐感的民族音乐教师的人才培养才可能出现新的契机。

（二）教学形式的改革

近百年来，自19世纪末叶学堂乐歌的兴起，我国的音乐课基本等同于唱歌课。随后音乐课程将音乐欣赏融入其中，增强学生感受和鉴赏音乐的能力，以培养学生音乐审美的能力。新课程改革后，音乐不再是一门术科，而转变为人文学科，音乐是文化的音乐。音乐除了具有审美价值之外，通过音乐能够理解音乐背后的文化，能够激发学生的发散性思维和创造力等等。长期以来形成的基础教育阶段的音乐课教学一直采用“唱歌 + 欣赏”的教学形式，高等院校的音乐教育专业课程的设置也是声乐课 + 器乐课 + 音乐欣赏课 + 舞蹈课，我们很少思考，这种一直以来的教学模式是否真的是最优化的教学模式呢？现在普通学校音乐课这种固化的教学形式，将音乐知识割裂成块，实际上是一种专业化的倾向。笔者认为，普通学校的音乐教育不能简单地等同于高等院校的专业音乐教育，不能同高校一样将学科高度分化，而是应该以培养综合性音乐素养为教学目标，改变原有的教学形式，建立“歌唱 + 舞蹈 + 器乐 + 欣赏”四位一体的教学形式。这也对高等院校的音乐教育专业的学科建设、专业建设和人才培养目标提出了一个新的要求。学院培养出的毕业生应是“一专多能”的复合应用型的人才，能够“会唱歌”“会跳舞”“会弹奏”“会教学”。在此过程中，尤其得注重对民族音乐的教育。

1. 民族器乐进课堂

新疆的普通音乐教育中，应让各少数民族的乐器进入课堂。如维吾尔族的代表乐器热瓦甫，哈萨克族的代表乐器冬不拉等。新疆各民族的民族民间乐器种类齐全，品种繁多，与他们的音乐生活关系十分密切。民族乐器不仅在民间很普及，在各民族的专业音乐活动中，民族乐器的运用也十分普遍。特别是边远地区，民族乐器可能就是他们最主要的，或是唯一的选择。

笔者在调研时发现，有些学校里的音乐教师什么乐器都不会演奏，上课时就提着录音机，一遍遍地放磁带，让学生们模仿学唱；学校里可以没有钢琴，甚至没有手风琴等，但是，民族乐器却是不可缺少的，可是现有高等院校培养出来的学生很少有会演奏民族乐器的。因此，我们要考虑音乐教师学

习钢琴、手风琴尽管是必要的,但是应该在民族音乐教育教学中让各民族的乐器进入课堂,使民族学生了解、熟悉、掌握该民族的一两种本民族的乐器也是必要的,甚至是必需的。通过对民族乐器的掌握,音乐教师可以适应工作的需要,可以把这种乐器的特性与西方键盘乐器联系起来,通过对比,引起思考,发现问题,区别异同,在理论上可以克服向西方一边倒的弊端;也使学生能够加深对本民族音乐的理解,强化民族认同,对继承和发展优秀的民族音乐有重要的作用。

2. 重视舞蹈教学

鉴于新疆各民族有歌、舞、乐不分的传统特点,舞蹈在普通音乐教学中的作用应该得到进一步重视和加强,其在教学中的作用应得到正确的评估。学习舞蹈的过程实际上也是学习音乐的过程,而学习音乐的过程也是学习舞蹈的过程。载歌载舞的特点使二者从来就是一个整体而不可分割。在新疆学习民族音乐,不懂舞蹈节奏律动不行,而“音乐是舞蹈的灵魂”,没有音乐伴奏,舞蹈就失去价值不能独立存在。这在理论和实践上是早已被证实了的。看不到这一点,就等于不懂新疆民族歌舞,就没有抓住新疆民族音乐的本质特征。

一直以来,在高等师范院校的教学中都开设有舞蹈课,而且有些学校就是以民族舞为主,这样,基本上就可以使学生掌握新疆民族舞的风格特点,从而对音乐学习起到积极的辅助作用。如,新疆师范大学音乐教育专业的“形体与舞蹈”课设置为一年,学生在学习西方舞蹈的同时,还学习各个民族的舞蹈。但是,教学过程中不尽如人意。一是教材不固定,随意性强,舞蹈的统编教材就更为匮乏;二是仅注重形体的训练,与音乐教学时有脱节现象存在。三是学生存在着对舞蹈课与音乐教学关系不正确的看法,不懂其内在联系,往往轻视舞蹈课对音乐教学的辅助作用及在未来教学工作中对培养中小学生全面素质中所起的重要作用。有些高等院校音乐教育专业的学生单项专业音乐课很优秀,但要让他载歌载舞则几无可能,身体僵硬、不协调等,不能达到一专多能的要求,其直接的影响就是不能适应中小学音乐教学的特点,这种现象的大面积出现和高校没有正确地区分音乐教育人才和音乐表演人才之间的差异以及观念所造成。为此,首要解决的问题是,高等院校要改变其培养人才的目标和理念,即要培养出能适应中小学教育教学的音乐教师。各民族舞蹈律动各具特色,与生活习俗、生产劳动紧密相关,

与审美习惯一脉相承。学生通过音乐课中学习舞蹈,就可以深刻地理解民族艺术的内容,从而对于丰富学生的知识结构,加强对民族艺术的深层感知、理解及民族审美情感的培养都是有益的。

3. 构建歌、舞、乐、赏四位一体的教学形式

音乐是情感多于理智的一种艺术,和其他艺术一样,对音乐的感知应从感性开始。如果脱离音乐的特色,不顾民族音乐的传统特点,使歌与舞相分割,歌是歌,舞是舞,其结果就是对一个音乐整体的人为分割,这样不仅会失去民族音乐的特点,同时,又把音乐变成一种僵死的、刻板的认知学习。如,背歌词、背旋律、背节奏等,把活生生的东西变为死的教条,以死的教条来教练活生生的人,这才是真正的不科学。

新疆各民族人民有喜好歌舞音乐的优良传统,音乐艺术遗产丰富,历史悠久,而且风格独特,丰富多彩,形态迥异。在歌、舞、乐三位一体的传统中,最为显著的特点是以歌为中心,会唱必会跳,会跳者必会唱,还能演奏本民族的乐器。这种特点并不是经过学校专业训练获得的,而是在长期的民族生活中形成的,只要音乐一起,人们都会随着优美的乐声起舞、歌唱,十分自然,毫无精心安排、策划的雕琢之感。在这种音乐歌舞环境熏陶下成长起来的民族音乐爱好者,对自己本民族的民间歌舞艺术都有很深的感情,并有很高的悟性。

维吾尔族从古代起就把学习歌舞音乐视为正业从小传习,把群众性歌舞称之为"围浪"。维吾尔木卡姆艺术的麦西热甫就是载歌载舞的群体歌舞。从古至今,节庆、婚娶等社会民俗活动都少不了民族歌舞,深受维吾尔民众的喜爱。在新疆的各种民族集会欢庆活动中,人人都会跳起来唱起来,参与意识很强,并不是少数人表演,群众观看。而是人人都是演员,人人都是观众,是人人有份的集体歌舞。因此,歌、舞、乐三位一体成为新疆各民族传统音乐文化的一大特点。各民族孩子都在这种环境中生活、成长,在自然的状态下耳濡目染,从而培养了对歌舞的欣赏与感知能力。

因此,对于新疆民族音乐教育,笔者认为首先要充分注意和尊重民族音乐载歌载舞的传统特点,并因势利导,加强研究,科学规范,使之更好地与教学过程结合起来。这种民族音乐教育形式至关重要,因其符合民族传统、民族生活及审美习惯。为此,首先要实事求是、因地制宜,要充分发现理解、肯定各民族特点,进一步开发、保留、爱护民族学生的这些优秀品质。其次在

音乐教学中应该提倡载歌载舞的特点。歌伴舞,舞伴歌,歌、舞、乐互相补充,相得益彰,形象生动,把观赏、参与、学习音乐自然地结合起来,使学生可以在娱乐、欣赏中完成教学目的。

(三)师资队伍的培养

"百年大计,教育为本;教育大计,教师为本。"这句众所周知的口号道出了教师在教育中的重要地位。法国教育社会学家埃米尔·涂尔干指出:"教育的成功取决于教师,然而教育的不成功也取决于教师。"联合国教科文组织针对外语教学,列出了一个公式,这个公式对民族音乐教育也有一定的参考性。这个公式是:教学质量 = [学生(1分) + 教材(2分) + 环境(4分) + 教法(3分)] × 教师。[①] 这个公式表明,教学的最终成果——教学质量——的高与低,教师居于最重要的地位。

同样,对于新疆的民族音乐教育而言,毫无疑问,教师是居于最重要的地位的,从调研所掌握的情况来看,教师是掣肘着维吾尔木卡姆等民族音乐在学校教育中能否顺利开展教学的关键性因素。

1. 新疆民族音乐教师素质现状

笔者在对发放问卷的15所中小学的音乐教师进行访谈,了解这些教师的学习经历、学历情况以及工作经历后发现,90%的现任音乐教师无法胜任以维吾尔木卡姆等民族音乐为教学内容的教学工作。究其原因,是新疆目前的高等师范院校中的音乐教育专业课程设置"西化"现象较严重,致使所培养人才无法与实际教学工作对接,教授各民族音乐。笔者所调研的中小学音乐教师大多毕业于新疆本土的高等师范院校,如新疆师范大学、新疆伊犁师范学院、喀什师范学院和新疆教育学院等。对上述4所高校的音乐教育专业培养计划进行分析发现,专业课程一般由专业必修课和专业选修课两部分组成。以师资力量最强、专业课程设置最全面、少数民族音乐在选修课中有所涉及的新疆师范大学(也是笔者的母校)为例。音乐学专业(师范类)所开设的专业基础课有13门,分别是:声乐、钢琴(手风琴)、和声学、即兴伴奏、曲式与作品分析、指挥与合唱、中学音乐教学概论、形体训练与舞蹈

---

① 王振本,梁威,阿布拉 艾买提,张勇. 新疆少数民族双语教学与研究[M]. 北京:民族出版社,2001:346.

编排、艺术概论、民族民间音乐概论、中国音乐史与欣赏、欧洲音乐史与欣赏和歌曲写作基础。这些课程除中学音乐教学概论、民族民间音乐概论、艺术概论、中外音乐史欣赏等音乐理论课程之外，其他的技术理论和课程等都是以西方的音乐理论体系为基本范式，甚至连教学模式和音乐教育理论也从根本上接受了西方的音乐教育体系，走的是一条“彻头彻尾”的西化之路。在音乐教育中，西方音乐理论“话语系统”在音乐教育中具有权威性并占据主流地位，该“话语系统”不仅包含具体的音乐声学、创作、奏唱、理论等方面，更重要的是它代表一种整体的文化价值体系（如宗教、哲学、语言、艺术、美学等）。这种音乐理论体系无民族性可言。这种现象在诸多传统的艺术门类中尚没有哪一种如同音乐一样将西方音乐接受得如此彻底。目前这种以西方音乐为主的音乐教育体系，使我国传统民族音乐文化处于弱势，这种音乐教育体系培养了一代代认识西方古典音乐而不了解自己国家民族音乐的中国人，这对于我国优秀的民族音乐的传承与发展是一种巨大的阻碍。

高等师范院校音乐教育课程长期以来沿袭音乐院校表演与理论专业的课程设置，重专业技能轻音乐理论、重表演实践轻教师教育理论、重西方音乐文化轻民族音乐文化，从而导致所培养出来的人才无法适应中小学的教学工作，更无法担任以传承民族音乐文化为音乐教学内容的教育工作。

然而，高等师范院校音乐教育专业是以培养中小学音乐教师为己任，中小学音乐教师应该是“通才”；最基本的要求应是能够掌握本土的、本民族的优秀的民族音乐，倘若连自己民族的文化都丧失了，那培养出来的人是本国的、思想却是“外国”的教师怎么能够担负起教育学生的工作呢？因此，必须让每个未来的教师都清晰地认识到“民族音乐的传承是保证各个民族音乐文化记忆的重要方式”。对新疆各高等师范院校来说，认清自己的工作性质，明确教学对象、培养方向和目标，深刻研究师范性特点及规律；厘清演唱（奏）为职业的演员与以教学为职业的教师的职业区别；划清师范院校与音乐院校的界限与区别是当前乃至今后相当长一段时间内亟待强化的责任和使命。为此，构建具有新疆特色的、完善的高等师范院校民族音乐教育教学体系，拥有一支能按上述教学体系模式运作的教师队伍及教学资源，建立适应传统民族音乐在当今社会发展的教育模式是非常迫切而重要的。

2. 音乐教师应具备的素质

教师是学校的第一资源，也是提高教育质量的关键。《教育规划纲要》

第五十一条提出:“建设高素质教师队伍。教育大计,教师为本。有好的教师,才有好的教育。提高教师地位,维护教师权益,改善教师待遇,使教师成为受人尊重的职业。严格教师资质,提升教师素质,努力造就一支师德高尚、业务精湛、结构合理、充满活力的高素质专业化教师队伍。”根据《教育规划纲要》的主导思想,民族音乐教育的实施首先应该从教师做起。具体包括以下几个方面内容。

(1)要树立正确的教育思想

教育事业是一项长期的、需要代代相传的、具有连带反应性质的、宏大的系统性工程。在音乐教育过程中不容置疑的是以学生为主体,以音乐教师为主导,充分发挥教师的作用,只有素质全面和高素质的优秀教师才能培养出高素质的优秀学生。因而,只有切实实地提高音乐教师的素质,才能使多出人才、快出人才、出好人才的希望不至于变成泡影。

(2)要树立起爱岗敬业的精神

要通过素质教育使广大音乐教师真正树立起爱岗敬业的精神;明确自己的工作性质,克服思想上的盲目性和自卑感;认真研究师范性的特点和价值,增强信心:只有这样,教师的主观能动性和创造性才能得到真正的发挥。因此,音乐教师的素质应该是素质教育成败的关键。

(3)要有渊博的专业知识

音乐教师要想站得高、看得远,就必须要有渊博的知识,须知世界各国的音乐文化五彩纷呈、音乐历史和音乐形态纷繁复杂、音乐风格各异,因此音乐教师只有具备深厚的音乐修养和鉴赏能力,才能正确引导学生欣赏优秀的作品。与此同时,音乐教师还应具备合理、科学地运用各种教学方法和教学手段的能力;好的教师能从多方面开发学生的想象力与创造力,以及培养学生分析问题与解决问题的能力,即所谓“授人以渔”的能力。因此,保证音乐素质教育中教学质量的前提,就是要提高音乐教师的素质。

(4)要有丰富的教育理论知识

音乐是人视觉、听觉、感觉的一种体悟,其本身的特点完全与自然科学相异,所以音乐教学的过程是体悟教育的过程。在音乐教育过程中要尊重受教育者(学生)主体的独特感受及对作品的体悟与理解。每个人的体悟可能会截然不同,不能是一个模式、一种结论。教师在教学过程中要做到因材施教,全力研究自己的教学对象,了解学生的气质、爱好、特长,尽量做到知

己知彼;与此同时还应要掌握一定的心理学与生理学知识,在此基础上从事音乐教学才能做到事半功倍。音乐教学呈现出的往往是一个不断变化的、发展的、动态的过程,不同的学生会有不同的问题,对学生中不断呈现的新问题,教师必须要有发现问题和解决问题的能力。基于这一要求,教师在具备一定的责任感的同时,要不断地强化专业知识学习,掌握教育发展的规律,提高自己认识问题、解决问题的能力。教师要在教学实践过程中不断提高自己的素质,促进教学能力的发展和水平的提高,须知教师素质是确保民族音乐教育质量的关键因素。

3. 提升音乐教师素质的策略

民族音乐教学效果始终不理想,究其原因,是教师的素质与教育的要求不相适应。如何解决这个问题,值得深入探讨。笔者认为,提高音乐教师的素质,应从音乐教师全面成长、发展的角度出发,有针对性地采取以下几个有效策略。

(1)提高音乐教师的学历层次

目前,在新疆小学、中学、大学各个层次的学校中,有相当一部分音乐教师的学历未能达到合格的标准,各级各类学校学历合格的教师数量明显不足;以新疆教育学院音乐教育分院为例(按照新疆教育学院的现行规定,获得硕士以上的学位才有资格担任大学音乐教师),教师共计 36 人,已获得硕士学位的教师仅有 11 人,教师学历的不合格率竟然高达 70%;结果出现了这样一种“怪象”:只有大学学历的教师正在给接受大学教育的学生上课,即本科生培训本科生,所以保证教学质量也只能是纸上谈兵。因此,要确保民族音乐教育的顺利实施,就必须提高教师的学历层次。譬如,高等院校新进教师必须具有硕士、博士学位。对于已入职的教师,应鼓励他们继续攻读学位,取得与本职工作相合格或高于的学历层次。

(2)促进音乐教师的专业化发展

音乐教师的专业化发展有利于提高音乐教师的专业素质。1966 年 10 月,国际劳工组织(ICO)和联合国教科文组织(UNESCO)在巴黎召开的政府专门会议上通过了《关于教师地位的建议》,明确提出“应该把教育工作视为专门职业”。我国在 1994 年 1 月 1 日开始实施的《中华人民共和国教师法》中规定“教师是履行教育教学职责的专业人员”,纵观国际、国内对教师的专业地位确立的标志性事件,音乐教师专业化已是一个不争的事实。在我们

的师范院校对音乐教师的教育和培训中，必须调整现有的教师知识结构，重构新的教师知识结构，向多学科、综合性方向发展；课程的设置方面应拓宽公共基础课，加强人文教育、学科前沿教育和实践教育；由此我们可以将音乐教师的知识结构从学科的领域上划分为一般科学文化知识、学科专业知识和教育专业知识。第一，一般科学文化知识。作为专业化的音乐教师，应当能够自如地应对一般性社会事务；应当能够在学科知识的交叉中创新、发展科学文化知识；应当在开展学科专业教育的同时，给予学生更广泛的影响；应当要求未来的音乐教师要具有一般的、广博的科学文化知识。第二，学科专业知识。作为专业化的音乐教师，应当像著名教育家苏霍姆林斯基所说的那样："在你的学科知识的大海里，你所教给学生的教科书里那点基础知识，应当只是沧海一粟。"音乐教师只有拥有比他所要教的学科基础知识丰富、深厚得多的专业知识，才能在教学的过程中得心应手，更加游刃有余地引导学生学习、生活，开展学科研究和创新活动。民族教师应该掌握本民族的音乐文化知识，能对学生传承本民族的文化。第三，教育专业知识。教育专业知识属于一般科学文化知识中的一部分，包括心理学和教育学。作为一个专业化的音乐教师，不仅要有足够的学科知识可以教，还要知道教师应该怎么教，学生应该怎么学，即要具备足够的"教"与"学"的知识，使教育教学活动真正成为一种"自主"与"自觉"的行为。

(3)实现音乐教师职前培养与职后培训的一体化发展

音乐教师在教学过程中必须要传授新的知识，教学内容不能"数十年不变"，必须要不断地学习、不断地更新知识结构，为此就必须接受终身教育。而一位音乐教师接受教育的时间大致可以划分为两个阶段：职前阶段，接受普通高等教育；职后阶段，教师在职培训阶段。长期以来，我国对教师的职前培养和在职培训基本上实行的是分离制，结果导致的最严重的现象就是培养出来的学生毕业后无法适应工作的需求。为此，今后要逐步实现高等师范院校全面担任教师职前培养与职后培训的一体化工作；呼吁对教师的继续教育立法，使教师做到终身受教育，从而以提高音乐教师的素质。

综上所述，新疆的民族音乐教育是一项系统工程，实现其还需要全社会的共同努力和配合。教师在推进民族音乐教育这一实施过程中起着关键性的作用，振兴教育事业的希望在教师，我们应该通过卓有成效的工作，努力打造出一支知识结构全面的民族音乐教师队伍。

(四)课程开发与教材建设

《基础教育课程改革纲要(试行)》规定:我国的义务教育课程实行国家、地方、学校三级管理体制,地方和学校自主开发的课程应占一定的比例。因此,地方音乐课程的建设,既是我国当代教育的要求,也符合新疆维吾尔自治区基础教育的需求。新疆目前面临的状况是如何科学、有效地开发新疆的民族音乐资源,将其引入课堂教学,同时这也是音乐地方课程建设的难点之一。因此,如何科学地选择和挖掘新疆民族音乐资源,选择维吾尔木卡姆等具有代表性的优秀民族音乐文化成果,开发具有地方民族特色的音乐课程资源,将对新疆基础教育音乐地方课程的建设具有重要的价值与意义。

教材是任何教育过程中必不可少的重要课程资源之一,教学过程中,必定需要与之相配套的教材。教材有两种解释:一种认为教材即教科书;另一种认为教材指教师指导学生学习的一切教学材料。它包括教科书、讲义、讲授提纲、参考书刊、辅导材料以及教学辅助材料,如图表、教学影片、唱片、录音录像磁带等。[①] 本部分内容的乡土教材使用《教育大辞典》的定义:“乡土教材是在学科课程标准(或教学大纲)的范围内,结合学校所在地方的实际和特点而编写的教材。如乡土文学、乡土历史、乡土地理等。通常由学校或地方教育行政部门组织人员编写,内容主要是本乡本土的地理环境、文物史料、生产状况、文化设施、物产交通、内外贸易以及工农业发展的新成就等。”[②]乡土音乐教材指的是以包括维吾尔木卡姆在内的优秀的维吾尔民族音乐为内容的自编教材。

1. 对维吾尔族乡土音乐教材编写的思考

(1)维吾尔族乡土音乐教材编写的政策依据。中华人民共和国成立以来,在1957年,毛泽东在与七省市教育厅局长谈话时就指出:“教材要有地方性,应该增加一些乡土教材。”之后,虽经历了几次课程改革,但乡土教材的开发与建设始终是举步维艰。2001年5月29日,国务院下发了《国务院关于基础教育改革与发展的决定》,第19条明确地指出了“加快构建符合素质教育要求的基础教育课程体系”的任务。紧随其后,教育部制定了《基础

---

① 周德昌. 简明教育辞典[M]. 广州:广东高等教育出版社. 1992:118.

② 教育大辞典编纂委员会. 教育大辞典:第1卷[M]. 上海:上海教育出版社,1990:284.

教育课程改革纲要(试行)》,确定了基础教育改革的目标,制定了各门课程的指导纲要或课程标准。在《基础教育课程改革纲要(试行)》教材开发的第12条规定:“教材改革应有利于引导学生利用已有的知识与经验,……教材内容的组织应多样、生动,有利于学生探究”;第13条规定:“完善基础教育教材管理制度,实现教材的高质量与多样化”。《全日制义务教育音乐课程标准(实验稿)》(以下简称《标准》)明确指出“根据《标准》编写的教材占教材总量的80% ~85%,地方和学校音乐教育应结合当地人文地理环境和民族文化传统,开发具有地区、民族和学校特色的音乐课程资源。”①亦即,允许基础教育中各级各类学校建设适合自己的乡土音乐教材或是补充教材。以上规定明确了基础教育教材可以多样化的政策,也为维吾尔族乡土教材的建设提供了政策依据。

(2)维吾尔族乡土音乐教材面临的困境。回归现实,笔者对新疆乌鲁木齐市、喀什市、哈密市、吐鲁番市的共计15所民族中小学的音乐教育现状进行了调研,发现这些学校的音乐课使用的教材基本上是人民音乐出版社和人民教育出版社出版的全国统编教材。只有2所学校的音乐教师在音乐课教学中自主加入了少量的本土音乐内容,而校本教材或者新疆的乡土音乐教材基本上不可见。面对这种乡土音乐教材种类和数量贫瘠到如此程度的状况,何从谈起质的问题和普及程度?纵然统编教材内容覆盖面广,涵盖了国内外各类、各民族优秀的音乐,能够扩大学生的音乐视野。而乡土教材选用则是学生成长环境中所接触到的音乐文化,学生更易理解、更易接受。除此之外,通过课外活动的形式进行音乐教学也是音乐教师的选择之一,带领学生融入生活中所使用乡土音乐的场所,可以使学生更加深刻地感受本土音乐的魅力。

(3)对维吾尔族乡土音乐教材编写的思考。每个人心中自然地会产生一种无法释怀的乡土情结。《标准》亦认为:“艺术学习只有与学生个人成长环境联系起来,从其兴趣、需要、情感表达、人际交流出发,才能使学习变得丰富多样、鲜活充实,并获得持久的动力。”②例如,新疆人一听到优美、热情

---

① 教育部基础教育司. 全日制义务教育音乐课程标准解读(实验稿)[M]. 北京:北京师范大学出版社,2002:171.

② 教育部基础教育司. 全日制义务教育音乐课程标准(实验稿)[M]. 北京:北京师范大学出版社,2002.

的新疆民歌,就会感到格外亲切。在新疆中小学音乐教学中,如果能适当地把新疆各地区、各民族一些富有特色的优秀民族音乐纳入到乡土教材中,应该是有必要,而且更是有诸多好处的。

总而言之,我国基础教育课程改革进步的表现之一就是允许教材多样化,维吾尔族乡土音乐教材是音乐统编教材的有益补充。因此,面对新疆民族音乐教材的使用现状,目前迫切地需要解决地问题就是组织相关专家尽快开发和编写适合新疆的乡土音乐教材。

2. 维吾尔族乡土音乐教材的编写策略

第一,配置本土本民族的音乐教师作为乡土音乐教材的开发主体。通常情况下,统编音乐教材由音乐课程专家进行编写,从教材的结构、内容的选择等方方面面均符合学生所需要的审美性、科学性、规范性以及合理性等要求,具有相当的权威性。然而,乡土音乐教材的编写不能像以往那样仅仅依靠音乐教学实践活动过程之外的音乐课程技术专家,因为这种专家虽然具有广博的知识和高深的专业技术,但往往会将乡土音乐按照自己的思维简单地移入到教材中,以至于产生乡土音乐教材在本土音乐教学中的“水土不服”。所以编写乡土教材,笔者建议专家可以作为顾问参与乡土音乐教材的编写,对编写过程中产生的问题进行指导性的解释,但最终还是要把教学一线的维吾尔族音乐教师作为内在化的编写乡土音乐教材的核心主体之一。

第二,确立维吾尔族乡土音乐教材编写的原则。维吾尔族乡土音乐教材的编写应以整体框架结构合理、内容丰富、由浅入深,由易到难,使教材编排得更加合理化、系统化、效率化为准则。维吾尔乡土音乐教材的编写在遵循《课标》基本精神和原则的前提下还必须遵循以下原则:教育性原则、多学科融合原则、学生为本原则、科学性原则、实践性原则、综合性原则、开放性原则、提供丰富教学案例的原则和配备多种媒体材料的原则,这些原则都应与基本原则紧密联系。

第三,选编维吾尔族乡土音乐教材内容的基本要求。维吾尔族乡土音乐教材的内容是新疆地方性音乐课程开发的首要任务之一,选编应符合以下要求:其一,应根据当地具体情况,多层面、多维度、全面地编写教材的内容;其二,要选择优秀的、有特色的、具有代表性的地方音乐作为教材的内容;其三,乡土音乐教材的内容要充分体现本土性与时代性的结合;其四,乡土音乐教材的内容需“量身定做”,要能符合学生的每一阶段的身心特征;其

五，乡土音乐教材的编写应该守护本土和本民族音乐文化的传统。

3. 以维吾尔族音乐作为乡土音乐教材的选择内容

我国是一个有着56个民族的国家，每个民族都有其优秀的、且不可被替代的民族音乐文化。一方面，学生通过学习统编教材中各民族的音乐，可以从音乐内容中了解到各民族的历史、宗教、哲学及美学思想、生成方式及生活习俗等，有助于学生领略到各民族音乐的美感。另一方面，学生还应学习本土乡音，将乡土音乐教材引入到基础教育当中，因为自幼就身处其中，所以学生就更加容易理解、学习和把握其风格与特点，从而进一步增加其对民族音乐的情感。

维吾尔族是新疆13个世居民族中人数最多的少数民族，其文化多样性为乡土音乐教材的编写提供了丰富的资源。维吾尔族乡土音乐教材的内容可以参照中国传统音乐的分类[①]，大致可以分为民间音乐和宗教、祭祀音乐。民间音乐分为以下类别：民间歌曲（哈密维吾尔木卡姆等）、舞蹈音乐（维吾尔木卡姆歌舞等）、戏曲音乐（维吾尔族曲子戏等）、器乐与乐种（维吾尔族的艾捷克等）。按照这个分类进行选择，挑选优秀的乡土音乐内容作为乡土音乐教材的资源。现以新疆维吾尔族的音乐为例进行介绍。

新疆的维吾尔族音乐以其独特的风格和魅力独树一帜，更有号称"东方艺术宝库中一颗璀璨明珠"的古典音乐——十二木卡姆。维吾尔族民歌更是浩如烟海，内容丰富，题材广泛，"劳者歌其事"，每首民歌都是他们生产、生活及情感的真实流露。《送你一枝玫瑰花》《黑眼睛》《牡丹汗》《爱劳动的小伙子》《白鱼》等，早已为人民熟知，还有不少广为流传，已经成为世界名曲，也有一些被改编成管弦乐曲或合唱曲。音乐是文化的一个重要的组成部分，在学习音乐的同时，也是学习一个民族的文化。不少民族的音乐内容覆盖面很广，通常还包含了这个民族的物质生活及精神生活的全部。

综上所述，乡土音乐教材的编写是我国基础教育音乐课程改革进步的表现之一，是教材多样化的体现，也是全国统编音乐教材的有益补充。区域性地编写合理、科学和有特色的乡土音乐教材并纳入到学校教育中进行使用，有助于培养学生的民族精神、民族情感和学习优秀的民族音乐文化，对于增进不同民族间的情感交流有着不可估量的作用。可以说，乡土音乐教材的编写，担负着对本土音乐文化精神的呼唤和守护。

---

① 袁静芳. 中国传统音乐概论[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2000.

结　语

当笔者以教育人类学的视野考察维吾尔木卡姆时，她给予我的是全新的震撼和独特的灵感。维吾尔木卡姆绝不仅仅是维吾尔民众的一种艺术形式而已，而是一朵非常优秀的孕育于民族文化传承场与教育情境中的民族音乐艺术奇葩。

随着当代社会文化的不断变迁，在多元文化借助于现代传媒的剧烈冲击下，一些外来的因素对维吾尔木卡姆生存的文化生态环境产生了重大影响，致使其传承与发展面临着三大困境：一是维吾尔木卡姆传承人断代，二是维吾尔木卡姆传承场域缺失，三是维吾尔木卡姆文化教育功能发生转换。面对这些困境，需要转变现有的教育方式，确立新的教育目标，培养新型的民族音乐教育人才。

本书以文化教育人类学、音乐教育哲学以及文化传递等作为研究的理论基础，全面而深入地分析了维吾尔木卡姆在当代传承的现状、面临的困境、出现的原因以及解决的策略等。研究认为，维吾尔木卡姆不仅是维吾尔族的传统民间音乐，凝结着维吾尔人的民族智慧；而且是维吾尔社会长期发展的文化产物，也是人类宝贵的精神财富。从联合国教科文组织将新疆维吾尔木卡姆艺术列入世界级非物质文化遗产之中也足以证明了“维吾尔木卡姆”在中国的多元文化和维吾尔族整体文化体系中的重要地位和现实价值。因此，大力保护、传承和发展这一非物质文化遗产是刻不容缓的事情，而且这一问题愈来愈受到社会各界人士的广泛关注，也成为学术界研究的热点问题。中国《非物质文化遗产教育宣言》指出：“国家 9 年义务教育的推广中应当加强本土非物质文化遗产的传承认知；尽快解决现行教育知识体系中，本土非物质文化遗产资源认知严重欠缺的现状；倡导面向中国非物质文化遗产的全方位教育传承的实现。”所以，希冀通过对维吾尔木卡姆的研究，能够为少数民族非物质文化遗产的保护、传承和发展提供一些参考和借

鉴的价值。

随着社会的飞速发展和现代化进程的不断加快,急需为维吾尔木卡姆的传承提供新的教育方式;而最佳的教育方式是在延续民间的教育传承方式的同时,将其纳入到学校教育的传承方式之中,二者相互依存,互补发展。唯有建构学校教育与民间文化教育传承的整合方式,才能使这一民族音乐立足于本民族知识体系的根基,通过主流文化与民族文化的兼容并包,培养既有民族认同和本土责任,又能够放眼世界的民族人才。针对各级各类的学校音乐教育中传承维吾尔木卡姆遇到的困难,面对民族音乐教育的现状,新疆的民族音乐教育应承担起传承和发展维吾尔木卡姆的重任,其具体做法是:普通学校的音乐教学应建立“歌”“舞”“乐”“赏”四位一体的教学形式;高等院校音乐教育专业为培养出适宜民族音乐传承的音乐教育人才,应改变课程设置和人才培养目标,以培养具有“双重乐感”、应用复合型“四会”的音乐教师为目标,以适应新疆民族音乐教育的发展。

最后,本论文的完成是缘于笔者作为一名长期生活和工作在新疆的音乐教师的教育责任所驱使,在几年时间里虽做了大量的田野调查,并尽可能地进行周详的分析和论证;但由于自身对民族历史和相关文化知识的储备不够深厚,文中难免会有一些不成熟的观点与瑕疵,这是我需今后继续努力和完善的方面。

参考文献

[1] 国家中长期教育改革和发展规划纲要工作小组办公室. 国家中长期教育改革和发展规划纲要(2010－2020年)[R/OL]. (2010－07－29)[2016－3－19]. http://www.moe.gov.cn/srcsite/A01/s7048/201007/t20100729_171904.html.

[2] 国务院. 国务院关于加强文化遗产保护的通知:国发[2005]42号[A/OL]. (2005－12－22)[2016－3－19]. http://www.gov.cn/gongbao/content/2006/content_185117.htm.

[3] 陈怡. 木卡姆学的历史与现状[D]. 乌鲁木齐:新疆师范大学,2004.

[4] 周吉. 中国新疆维吾尔木卡姆音乐[M]. 北京:中央音乐学院出版社,2008.

[5] 巴图尔 艾尔西迪诺夫. 伊犁木卡姆[J]. 新疆艺术,1984(5).

[6] 刘魁立,郎樱. 维吾尔木卡姆研究. 北京:中央民族大学出版社,1997.

[7] 周吉. 热瓦甫溯源:简论近现代维吾尔族音乐文化的形成[J]. 新疆艺术,1988(6).

[8] 周菁葆. 维吾尔族古典艺术音乐:木卡姆[J]. 新疆社会科学研究,1983(4).

[9] 阿不都秀库尔 穆罕默德 伊明. 论维吾尔古典音乐《十二木卡姆》[M]. 杨金祥,译. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1985.

[10] 周菁葆. 中国维吾尔木卡姆形成发展史述略[J]. 中国音乐学,1991(2).

[11] 关也维. 木卡姆音乐的形成、发展及其相关问题[J]. 新疆艺术学院学报,2006(4).

[12] 李国香. 十二木卡姆史略[J]. 西北民族学院学报(哲学社会科学版),1989(2).

[13] 谷苞.《龟兹乐》与《十二木卡姆》[J]. 新疆艺术,1981(2).

[14] 周吉. 有关《刀郎木卡姆》的比较研究[J]. 中央音乐学院学报,2001(1).

[15]《新疆艺术》编辑部. 丝绸之路乐舞艺术[M]. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1985.

[16]司马义 铁木尔,郝关中.哈密木卡姆简论[M].西域研究,1993(4).
[17] 周吉.维吾尔族《十二木卡姆》十题[J].新疆师范大学学报(哲学社会科学版),1994(4).
[18] 苏莱曼 伊明.论维吾尔十二木卡姆音乐结构特征[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1993(5).
[19] 买提内孜 吐尔逊.维吾尔古典音乐十二木卡姆及其音乐结构[J].新疆艺术,1983(1).
[20] 买提肉孜 吐尔逊.维吾尔古典音乐十二木卡姆及其音乐结构[J].中国音乐,1993(3).
[22] 第六届国际木卡姆研讨会中方筹备组.第六届国际木卡姆研讨会论文集[C].北京:中央音乐学院出版社,2007.
[23] 马成翔.哈密十二木卡姆音乐研究[J].新疆艺术,1994(5).
[24] 石夫.论《维吾尔多郎木卡姆》的音乐特色[J].音乐研究,1999(3).
[25] 周菁葆.维吾尔木卡姆律制初探[J].交响.西安音乐学院学报,1987(3).
[26] 李玫."中立音"音律现象的研究[D].福州:福建师范大学,2000.
[27] T 阿列巴基耶瓦,孙国荣.维吾尔木卡姆节奏的一些问题[J].中国音乐,1986(2).
[28] 巴吐尔 巴拉提.和田维吾尔木卡姆研究[D].北京:中国音乐学院,2012.
[29] 王文静.维吾尔《十二木卡姆》音列研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2006.
[30] 董海燕.《哈密木卡姆》中的非常规节拍及节奏型研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2008.
[31] 谢万章.《纳瓦木卡姆》唱词阿鲁孜格律对音乐旋律节奏的影响[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2008.
[32] 梁秋丽.维吾尔《十二木卡姆》"达斯坦"与歌剧《艾里甫与赛乃姆》唱段与之对比研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2010.
[33] 刘帅.维吾尔"木卡姆"相关术语的词源及演变研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2011.
[34] 赵塔里木.学校艺术教育传承:中国维吾尔木卡姆当代保存的重要手段[J].中国音乐,2007(2).
[35] 艾娣雅.丝路遗产与维吾尔木卡姆传承[J].丝绸之路,2009(10).
[36] 李莎莎.鲁克沁镇吐鲁番木卡姆传承的教育人类学考察[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2010.

[37] 罗瑶. 哈密木卡姆中女鼓手的教育人类学研究[D]. 乌鲁木齐:新疆师范大学,2010.
[38] 米吉提 尤努斯. 论维吾尔木卡姆教育传承方式[J]. 新疆社会科学,2011(4).
[39] 宋沛. 哈密木卡姆传承现状的调查报告[J]. 音乐探索,2011(11).
[40] 赵淑萍. 哈密木卡姆的地方特色及其保存与传播[J]. 新疆艺术学院学报,2005,3(2).
[41] 努斯热提 图尔迪. 略论《哈密木卡姆》的传承及面临的问题[J]. 新疆大学学报(哲学人文社会科学版),2007,35(3).
[42] 范增. 哈密陶家宫乡木卡姆传承现状的调查与研究[D]. 乌鲁木齐:新疆师范大学,2012.
[43] 王海霞. 十二木卡姆在喀什地区的民间传承研究:以莎东县为个案[D]. 乌鲁木齐:新疆师范大学,2012.
[44] 张丽莉. 伊犁木卡姆民间传承研究[D]. 乌鲁木齐:新疆师范大学,2012.
[45] 史洁. 麦盖提县刀郎木卡姆的传承考察[D]. 乌鲁木齐:新疆师范大学,2010.
[46] 王鸿. 新疆维吾尔木卡姆传承中心运行现状及发展研究[D]. 乌鲁木齐:新疆师范大学,2011.
[47] 赛福鼎 艾则孜. 关于维吾尔木卡姆[J]. 音乐研究,1992(3).
[48] 崔斌. 研究维吾尔木卡姆的新视野[J]. 新疆师范大学学报(哲学社会科学版),2004(3).
[49] 王军. 文化传承与教育选择:中国少数民族高等教育的人类学透视[M]. 北京:民族出版社,2002.
[50] 王军,董艳. 民族文化传承与教育[M]. 北京:中央民族大学出版社,2007.
[51] 朱俊杰,杨昌江. 民族教育与民族文化发展研究[M]. 长沙:湖南教育出版社,2006.
[52] 金志远. 民族文化传承与民族基础教育课程改革[M]. 北京:民族出版社,2008.
[53] 刘正发. 凉山彝族家支文化传承的教育人类学研究[M]. 北京:中央民族大学出版社,2007.
[54] 王艳霞. 课程中的文化选择研究:对我国义务教育语文教科书的文化构成分析[D]. 北京:中央民族大学,2007.
[55] 于珍彦. 文化的传承发展规律探析[J]. 山西高等学校社会科学学报,2006

(1).
[56] 白红梅. 文化传承与教育视野中的蒙古族那达慕[D]. 北京:中央民族大学,2008.
[57] 杜庆云. 田丰和云南民族文化传习馆[J]. 中国音乐,1997(4).
[58] 王丹丹. 关于南音传承问题的思考[J]. 中国音乐学,2004(1).
[59] 白翎. 广西黑衣壮民歌的传承与发展[J]. 中国音乐,2005(4).
[60] 普虹. 侗族民间合唱传承的基石:歌队[J]. 中国音乐,1997(3).
[61] 罗章,张诗亚. 山歌教育与土家族群经验的成长[J]. 民族教育研究,2006(6).
[62] 邓钧. 苗族芦笙的应用传统及其文化内涵[J]. 中国音乐学,1999(3).
[63] 杨晓. 南侗“歌师”述论:小黄侗寨的民族音乐学个案研究[J]. 中央音乐学院学报,2003(1).
[64] 黄凌飞. 云南少数民族音乐文化的自然传承[J]. 云南社会科学,2002(4).
[65] 乌兰杰. 北方草原民族音乐文化传承交流中的整合现象[J]. 音乐研究,2002(1).
[66] 李建蓉. 云南民族音乐的现代变迁[D]. 云南大学,2012.
[67] 马琼. 音乐教育与民族音乐文化传承[J]. 中国音乐,2007(4).
[68] 张天彤. 论高师民族音乐教育:兼论文化与教育的相关性[J]. 中国音乐,2004(4).
[69] 冯光钰. 民族音乐文化传承与学校音乐教育[J]. 中国音乐,2003(1).
[70] 巩玥. 学校音乐教育与民族音乐传承:长春市中小学民族音乐教育现状的调查分析与对策研究[D]. 长春:东北师范大学,2007.
[71] 赵塔里木. 新疆高师少数民族音乐教育中的一个误区[J]. 中国音乐,1996(2).
[72] 黄凌飞. 对少数民族地区高等艺术院校如何实施多元文化音乐教育的思考[J]. 中国音乐,2002(1).
[73] 柯琳,张晓阳. 一个可资借鉴的模板:中央民族大学音乐学院少数民族音乐教育述评[J]. 民族教育研究,2010(4).
[74] 付晓东,张欢. 新疆音乐教育的目标与定位:构建多元文化背景下的新疆音乐教育[J]. 中国音乐,2008(1).
[75] 余艳. 新疆民族音乐传承与学校音乐教育:关于新疆艺术学院木卡姆表演专业的调查与分析[D]. 乌鲁木齐:新疆师范大学,2006.

[76] 郑培凯. 口传心授与文化传承:非物质文化遗产:文献、现状与讨论[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2006.
[77] 普丽春. 少数民族非物质文化遗产的教育传承研究:以云南省为例[M]. 北京:民族出版社,2010.
[78] 陈鑫. 新疆非物质文化遗产的教育传承研究:以乌鲁木齐十所中学为例[D]. 乌鲁木齐:新疆大学,2010.
[79] 吴磊. 我国少数民族非物质文化遗产政策研究[D]. 北京:中央民族大学,2012.
[80] 张欢. 新疆民族音乐教育研究[C]. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,2009.
[81] 管建华. 民族音乐文化传承[C]. 西安:陕西师范大学出版社,2006.
[82] 王耀华. 中国近现代学校音乐教育之得失[J]. 音乐研究,1994(2).
[83] 廖家骅. 音乐的民族情感与民族音乐教育[J]. 音乐研究,1996(1).
[84] 王耀华. 中华文化为“母语”的音乐教育的意义及其展望[J]. 音乐研究,1996(1).
[85] 周凯模. 中国民族音乐教育的主体建设与整合意识[J]. 中国音乐,2000(1).
[86] 李月红. 文化碰撞与学校音乐教育格局[J]. 中国音乐,2001(1).
[87] 王华. 关于少数民族音乐教育中复合型架构模式的若干思考[J]. 中央民族大学学报(哲学社会科学版),2005(6).
[88] 杨立梅. 柯达伊教育体系中民族音乐传统的继承与发展[J]. 中国音乐,2000(1).
[89] 赵毅. 高校民族音乐教育之创新探讨[J]. 民族音乐,2009(2).
[90] 信红霞. 我国中小学民族音乐教学研究及实施建议[D]. 济南:山东师范大学,2006 .
[91] 张天彤. 高师音乐教育与民族音乐传承:关于高师民族音乐教学的现状调查与对策[J]. 中国音乐学,2004(1).
[92] 罗文. 开发乌江流域民族民间音乐资源建设地方高校特色课程[J]. 人民音乐,2008(9).
[93] 蒋虹. 对云南少数民族地区高师音乐教育专业的教学内容及课程设置的思考[J]. 中国音乐,2003(3).
[94] 赵意明. 钢琴教学中的民族音乐教育新探[J]. 中国音乐,2009(3).
[95] 张晋俐. 关于民族声乐教学现状的思考[J]. 音乐研究,2006(3).
[96] 君特 克莱南,维尔弗里德 格鲁恩,克里斯蒂安 卡登,等. 音乐教育学与音

乐社会学[M]. 金经言,译. 北京:中央音乐学院出版社,2008.
[97] 谢嘉幸,杨燕宜,孙海. 德国音乐教育概况[M]. 上海:上海教育出版社,1999.
[98] 杨立梅. 柯达伊音乐教育思想与匈牙利音乐教育[M]. 上海:上海教育出版社,2000.
[99] 权五圣. 韩民族音乐论[M]. 首尔:学文社,1999.
[100] 韩国教育人力资源部. 韩国教育部制定第七次音乐课程改革方案[S]. 首尔:教育出版社,1997.
[101] 缪裴言,缪力,林能杰. 日本音乐教育概况[M]. 上海:上海教育出版社,1999.
[102] 马达,许冰. 美国学校音乐教育发展脉络及其特点[J]. 福建教育学院学报,2007(7).
[103] Risk A N A. National Commission on Excellence in Education[J]. Washington, DC, 1983.
[104] 国家教育发展研究中心. 发达国家教育改革的动向和趋势:第四集[M]. 北京:人民教育出版社,1992.
[105] 刘沛. 世纪之交的美国音乐教育战略:《豪斯赖特宣言》:前瞻 2020 年音乐教育的观念与行动纲领[J]. 中国音乐学,2001(4).
[106] King E F. Goals 2000: Educate America Act[J]. School Law Bulletin, 1994, 25(4).
[107] 刘沛. 美国音乐教育概况[M]. 上海:上海教育出版社,1998.
[108] 朱旭东. 与民族相关的教育问题辨析[J]. 民族教育研究. 2002(2):49.
[109] 斯大林全集:第 2 卷(1907 年至 1913 年)[M]. 北京:人民出版社,1953.
[110] 肯尼迪,布尔恩. 牛津简明音乐词典[M]. 4 版. 唐其竞,等译. 北京:人民音乐出版社,2002.
[111] 中国大百科全书出版社编辑部,中国大百科全书总编辑委员会《音乐舞蹈》编辑委员会. 中国大百科全书 音乐 舞蹈[M]. 北京:中国大百科全书出版社,1992.
[112] 修海林. 中国古代音乐史料集[M]. 西安:世界图书出版公司西安公司,2000.
[113] 杜亚雄. 民族音乐学概论[M]. 长沙:湖南文艺出版社出版,2002.
[114] 司马云杰. 文化社会学[M]. 山东:山东人民出版社,1987.

[115] 乔建中.土地与歌:传统音乐文化及其地理历史背景研究[M].山东:山东文艺出版社,1998:259.
[116] 中国新疆维吾尔木卡姆艺术申报工作组.《中国新疆维吾尔木卡姆艺术》申报书[J].新疆艺术学院学报,2005(4).
[117] 袁振国.当代教育学[M].3版.北京:教育科学出版社,2004.
[118] 辞海编辑委员会.辞海[M].缩印本.上海:上海辞书出版社,1989.
[119] 郝苏民,文化 抢救 保护非物质文化遗产:西北各民族在行动[M].北京:民族出版社,2006.
[120] 冯增俊,万明钢.教育人类学教程[M].北京:人民教育出版社,2005.
[121] 庄孔韶.教育人类学[M].哈尔滨:黑龙江教育出版社,1989.
[122] 刘晓芳,骆毅.简评西方教育人类学及其对中国教育的启示[J].南阳师范学院学报(社会科学版),2006(2).
[123] 滕星.回顾与展望:中国教育人类学发展历程:兼谈与教育社会学的比较.中南民族大学学报(人文社会科学版)[J].2006(5).
[124] Husen T, Postlethwaite T N. The International Encyclopedia of Education [M]. Pergamon, 1994.
[125] 博尔诺夫.教育人类学[M].李其龙,等译.上海:华东师范大学出版社,1999.
[126] 冯增俊.教育人类学[M].南京:江苏教育出版社,2001.
[127] 当代社会科学大词典编委会.当代社会科学大词典[M].南京:南京大学出版社,1995.
[128] 冯跃.一个"好孩子"的成长史:教育人类学的口述史研究.教育科学研究[J].2005(7).
[129] 庄孔韶.人类学通论[M].太原:山西教育出版社,2002.
[130] 巴比.社会研究方法基础[M].8版.邱泽奇,译.北京:华夏出版社,2002.
[131] 张汝立,袁慧.社会调查研究原理与方法[M].哈尔滨:哈尔滨工业大学出版社,1994.
[132] 新疆维吾尔自治区地方志编纂委员会.新疆年鉴:2009(总第25部)[M].乌鲁木齐:新疆年鉴社,2009.
[133] 新疆维吾尔自治区统计局.新疆统计年鉴(2011)[M].北京:中国统计出版社,2011.
[134] 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部.中国音乐词典

[M]. 北京:人民音乐出版社,2003.
[135] 塔 玛 阿里巴基耶娃. 论维吾木卡姆起源问题[J]. 中国音乐,1993(3).
[136] 刘再生. 中国古代音乐简述[M]. 北京:人民音乐出版社,1989.
[137] 新疆社会科学院历史研究所. 新疆简史[M]. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1980.
[138] 金维诺. 舞蹈纹陶盆与原始舞乐[J]. 文物,1978(3).
[139] 冯家昇,程溯洛,穆广文. 维吾尔族史料简编:下册[M]. 北京:民族出版社,1958.
[140] 高文德. 中国少数民族史大辞典[M]. 长春:吉林教育出版社,1995.
[141] 米尔 马黑麻 海答儿. 中亚蒙兀儿史:拉失德史[M]. 新疆社会科学院民族研究所,译. 王治来,校注. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1983.
[142] 周吉. 木卡姆[M]. 杭州:浙江人民出版社,2005.
[143] 王宏建. 艺术概论[M]. 北京:文化艺术出版社,2005.
[144] 布莱金. 人的音乐性[M]. 马英珺,译. 北京:人民音乐出版社,2007.
[145] 恩克蒂亚. 社会和音乐的交结:文化分析的方法论[J]. 赵志扬,译. 中国音乐. 1995(2).
[146] 周吉,等. 刀郎木卡姆的生态与形态研究[M]. 北京:中央音乐学院出版社,2004.
[147] 童忠良. 基本乐理教程[M]. 上海:上海音乐出版社,2001.
[148] 李重光. 基本乐理[M]. 北京:高等教育出版社,1996.
[149] 阎建国. 中华瑰宝:维吾尔木卡姆[M]. 哈尔滨:黑龙江人民出版社,2006.
[150] 万桐书. 维吾尔族乐器[M]. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1986.
[151] 樊祖荫. 刀郎木卡姆多声形态研究[J],音乐研究,2001(1).
[152] 艾力 司马义. 哈密民间歌谣[M]. 维文版. 乌鲁木齐:新疆人民出版社,1991.
[153] 冯天瑜. 地理环境与文化创造[J]. 理论月刊,1991(1).
[154] 任凯,白燕. 教育生态学[M]. 沈阳:辽宁教育出版社,1992.
[155] 续西发. 中国少数民族风情游丛书 · 维吾尔族[M]. 北京:中国水利水电出版社,2005.
[156] 中华文化通志编委员会. 中华文化通志 民族文化 维吾尔等族文化志[M]. 上海:上海人民出版社,1998.
[157] 张仁幹. 哈密维吾尔族民俗[M]. 乌鲁木齐:新疆大学出版社,2001.

[158] 赵世林.云南少数民族文化传承论纲[M].昆明:云南民族出版社,2002.
[159] 刘魁立,郎樱.维吾尔木卡姆研究[M].北京:中央民族大学出版社,1997.
[160] 新疆维吾尔自治区文化厅.新疆非物质文化遗产名录图典(一)[M].乌鲁木齐:新疆青少年出版社,2012.
[161] 何昌林.古谱与古谱学[J].中国音乐,1983(3)
[162] 刘再生.中国古代音乐史简述[M].北京:人民音乐出版社,1995.
[163] 约翰 布莱金.人类的音乐性何在?:人为组织的音响[J].音乐教育,2002(2).
[164] 刘富琳."口传心授"释义[J].中国音乐,1997(4).
[165] 弗兰德.开启音乐之门:从若干崭新的视角观察音乐世界[M].金经言,译.北京:人民音乐出版社,2004.
[166] 陈国强.简明文化人类学词典[M].杭州:浙江人民出版社,1990.
[167] 魏收. 魏书·高车传[M].长春:吉林人民出版社,2006.
[168] 麻赫默德 喀什噶里.突厥语大辞典(2)[M].北京:民族出版社,2002.
[169] 波普诺.社会学[M].10版.李强,等译.北京:中国人民大学出版社,1999.
[170] 庄孔韶.人类学概论[M].北京:中国人民大学出版社,2006.
[171] 武尔夫.教育人类学[M].张志坤,译.北京:教育科学出版社,2009.
[172] Gary Ferraro ,Cultural Anthropology:an applied perspective [M]. 4th Edition. Wadsworth Publishing , 2001.
[173] 曹本冶.中国传统民间仪式音乐研究:西北卷[C].昆明:云南人民出版社,2003.
[174] 王瑟.重访"活"在民间的木卡姆[N].光明日报,2006-03-16(2).
[175] 樊祖荫.传统音乐与学校音乐教育[J].音乐研究,1996(4).
[176] 泰勒.原始文化[M].连树声,译.上海:上海文艺出版社,1992.
[177] 艾娣雅 买买提.一位人类学者视野中的麦西莱甫[M].北京:民族出版社,2006.
[178] 教育评价辞典编委会.教育评价辞典[M].北京:北京师范大学出版社,1998.
[179] 叶奕乾,何存道,梁宁建.普通心理学[M].修订2版.上海:华东师范大学出版社,2004.
[180] 张春兴.教育心理学:三化取向的理论与实践[M].杭州.浙江教育出版

社,1998.

[181] 卢家楣,等.心理学:基础理论及其教育应用[M].修订本.上海:上海人民出版社,2004.

[182] 柳友荣.新编心理学[M].合肥:安徽大学出版社,2000.

[183] 赵鑫珊.艺术、科学、哲学断想[M].台北:丹青图书有限公司,1987.

[184] 新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会.论维吾尔十二木卡姆[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1992.

[185] Phinney J S. Ethnic identity in adolescents and adults[J]. Readings in Ethnic Psychology, 1998.

[186] Mc Cowan C J, Alston R J. Racial identity, African self – consciousness, and career decision making in African American college women[J]. Journal of Multicultural Counseling and Development, 1998, 26(1).

[187] 万明钢.多元文化视野:价值观与民族认同研究[M],北京:民族出版社,2006.

[188] Roosens E E. Creating ethnicity: The process of ethnogenesis[M]. Sage Publications, Inc, 1989.

[189] 马戎.民族社会学:社会学的族群关系研究[M],北京:北京大学出版社,2004.

[190] 阿不都秀库尔 穆罕默德伊明.论维吾尔古典音乐:《十二木卡姆》[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1985.

[191] 哈密地区非物质文化遗产保护中心.哈密木卡姆[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社.2009.

[192] 于允.《中国演剧史》与戏曲源流:访田仲一成、周华斌教授[J].戏曲研究,2002(2).

[193] 王坤庆.精神与教育:一种教育哲学视角的当代教育反思与建构[M].上海:上海教育出版社,2002.5.

[194] 布莱金.人的音乐性[M].马英珺,译.北京:人民音乐出版社,2007.

[195] 霍德杰斯.音乐心理学手册[M].刘沛,任恺,译.长沙:湖南文艺出版社,2006.

[196] 柏拉图.法篇(柏拉图全集第3卷)[M].王晓朝,译.北京:人民出版社,2003.

[197] 孟子译注[M].北京:中华书局,1960.

[198] 卡西尔.人论[M].甘阳,译.上海:上海译文出版社,2004.

[199] 马克思. 1844 年经济学哲学手稿[M]. 刘丕坤,译. 北京:人民出版社,1979.

[200] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯选集:第1卷[M]. 北京:人民出版社,1972.

[201] 乔健. 社会学、人类学在中国的发展(新亚学术集刊第16期)[C]. 香港:香港中文大学新亚书院,1998.

[202] 联合国教科文组织. 世界文化报告2002:文化的多样性、冲突与多元共存[C]. 关世杰,等译. 北京:北京大学出版社,2002.

[203] 余英时. 中国文化与现代变迁[M]. 台北:三民书局,1992.

[204] 尤尔根 哈贝马斯. 后民族结构[M]. 曹卫东,译. 上海:上海人民出版社,2002.

[205] 教育部. 教育部关于推进学校艺术教育发展的若干意见: 教体艺[2014]1号 [R/OL]. (2014-1-10)[2015-1.6]. http://www.gov.cn/gzdt/2014-01/26/content_2575813.htm

[206] 滕星,胡鞍钢. 西部开发与教育发展博士论坛[C]. 北京:民族出版社,2001.

[207] 栗洪武. 学校教育高于生活的品质及其教育学意义[J]. 教育研究,2012(12):107.

[208] 教育部办公厅. 教育部办公厅关于在中小学开展创建中华优秀文化艺术传承学校活动的通知:教体艺厅[2010]6号[R/OL](2010-6-30)[2014-5-23]. http://www.moe.gov.cn/publicfiles/business/htmlfiles/moe/s4668/201007/92854.html

[209] 国家文物局. 非物质文化遗产教育宣言. [R/OL] (2012-9-29)[2015-3-26]. http://www.sach.gov.cn/art/2012/9/29/art_426_6402.html.

[210] 王振本,梁威,阿布拉 艾买提,张勇. 新疆少数民族双语教学与研究[M]. 北京:民族出版社,2001.

[211] 周德昌. 简明教育辞典[M]. 广州:广东高等教育出版社. 1992.

[212] 教育大辞典编纂委员会. 教育大辞典:第1卷[M]. 上海:上海教育出版社,1990.

[213] 教育部基础教育司组织. 全日制义务教育音乐课程标准解读(实验稿)[M]. 北京:北京师范大学出版社,2002.

[214] 袁静芳. 中国传统音乐概论[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2000.

后 记

这部拙著是在我的博士学位论文《教育人类学视野下维吾尔木卡姆传承研究》的基础上修改而成的。研究选题的灵感缘于1998年当我第一次近距离地观赏木卡姆老艺人的表演。当时,我深深地被他们精湛的艺术给震惊了,现如今还能清晰地忆起当时那种让人心潮澎湃、热血沸腾的场景。此后,我就一直关注着这一少数民族音乐。2008年,新疆维吾尔木卡姆被评为世界级非物质文化遗产,当面对其处于濒危灭绝的境遇,出于一种对新疆民族音乐的眷恋之情,也出于作为一名音乐教师的社会责任感,我开始思考学校教育能为这一优秀的民族民间音乐的传承做些什么?于是,我自2010年起开始了近两千个日日夜夜的研究与写作历程。

回顾那些时日,如果说读博前,我每天都在致力于将五线谱中的“豆芽菜”转化为指尖上一个个美妙的音符;那么读博期间,我则是致力于遨游在民族音乐教育相关领域知识的海洋中。如果说本科、硕士时期是以指尖流淌的音符作为答卷,那么读博期间就是以手中的笔做为武器了。对我而言,撰写博士论文期间避开浮躁、静待一隅、安心读书,任思想在时间中发酵和蜕变,独享着其中的痛苦与乐趣,既磨炼心智,又润泽灵魂。这也是我经历的最不擅长、最煎熬的一次“考试”。每每想到这些,心里就是一阵阵悸动;然而想到最终还要经由各位读者无期限的评判,心里的忐忑就不得不用“诚惶诚恐”来形容了。而今,撰写工作亦暂告一段落,抚卷长思,感激之情不由而生,这之中饱含了太多人对我的帮助和关爱,以至于我在心里罗列出一长串需要感谢者的名单。

特别感谢吾师栗洪武先生,当年恩师不嫌弃我这个音乐技能专业出生的无扎实教育学理论功底的跨学科人员,将我接纳入栗门弟子。恩师自我博士入校后,就对我的学习内容进行详尽的安排与规划,我每日穿梭于不同的教室间,恶补了教育学研究生的所有课程,为本课题的研究奠定了较扎实的基础。寒来暑往,本研究从选题、提纲、初审、修改到定稿的整个过程都是在恩师的悉心指导下完成的,可以说,整篇文字,无一不凝聚着他的心血。

这些年来，恩师对我的培养可谓是呕心沥血、而我则如一个蹒跚学步的孩子，只能跟在先生身后亦步亦趋。栗洪武先生亦师亦父，不仅仅在学习上给予我指导，还在生活上、思想上都给予了我极大的关怀和帮助。恩师敏捷的思维、孜孜不倦的探索精神、渊博的知识和精益求精的工作作风，是我一生受用不尽的财富。

同时，由衷地感陈鹏教授、郝文武教授、司晓宏教授等在我论文写作过程中提出宝贵的意见。尤其是李钟善老先生，虽已年过80高龄，却一直在专业理论上给予我细致的指导，那些有益的建议和在学习、生活上真诚的鼓励都令我感激不尽。他们宽阔的学术视野、广博的知识、严谨的治学态度、勤勉敬业的工作作风使我受益匪浅，这些优秀的人格品质将对我今后的研究工作产生深远的影响。此外，还有何菊玲、秦立霞、程秀兰等好友，她们既是我的老师，又是同门师姐，她们在我的论文撰写过程中都竭尽所能地给予了我诸多帮助，她们的不断鼓励和指点，是我能够得以完成论文写作的不竭的动力。

在本书即将出版之际，我谨向在实地调研工作开展时给予过我支持和帮助的新疆哈密木卡姆保护传承中心、吐鲁番文体局等单位，新疆师范大学、伊犁师范学院等4所高校，乌鲁木齐第二中学、哈密市第一中学等9所中学，吐鲁番鲁克沁木卡姆小学、喀什市第八小学等6所小学，还有阿不都·克尤木、谢秋景、阿巴斯·阿吾提、汪菁、安洁、麦迪娜·米尔扎、夏热扎提、赵晓春、张龙、韩天成、孟庆华、鞠文波、李莉、张梦羽、李丹以及其他在实地调查过程中给予热情帮助与指教的木卡姆其及其后人们表示感谢。同时，本书还参考了众多学者的一些研究成果，在此难以一一列出，特此谢忱。

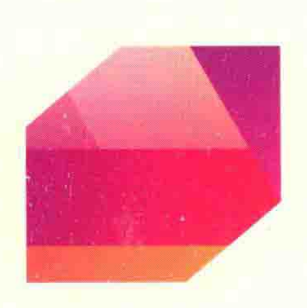
本书能够付梓，还受益于陕西师范大学优秀著作出版基金的资助，以及陕西师范大学出版总社的鼎力支持。还要感谢本书的责任编辑钱栩老师和杜世雄老师的精心审阅和校改，感谢陕西师范大学教育学院领导和老师们对我的关爱。最后，更要感谢生我养我之父母和我亲密的爱人，你们的关心和全力支持是我努力向前的无穷动力。

在本书的写作过程中，深感“学问”二字的分量，更深知自己学术功力之欠缺。书中还有许多疏漏与不足，但我信奉古人之云“愚者千虑，必有一得”，只要不断地学习与探索，总会有所收获。学问之路永无止境，吾将上下而求索。恳请专家学者不吝赐教。

作　者

2016年仲秋夜于西安住所

策划编辑：钱　栩
责任编辑：钱　栩　杜世雄
封面设计：泡林品牌设计

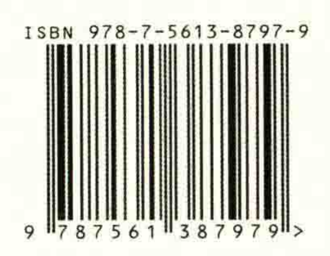


新疆维吾尔木卡姆教育传承研究

XINJIANG WEIWUER
MUKAMU JIAOYU
CHUANCHENG YANJIU


陕西师范大学出版总社
微信公众平台


陕西师范大学出版总社
新浪官方微博

ISBN 978-7-5613-8797-9

定价：46.00元